PRELEGERI DE ESTETICĂ

Mihai Ralea

editura științifică

Mihai Ralea

PRELEGERI DE ESTETICĂ

TEXTUL EDIȚIEI STABILIT ȘI ÎNGRIJIT
DE **ION PASCADI**
AUTORUL STUDIULUI INTRODUCTIV
ȘI AL NOTELOR

Editura Științifică

STUDIU INTRODUCTIV

ION PASCADI

Am intitulat volumul de față PRELEGERI DE ESTETICĂ întrucît am inclus în el cursurile de estetică generală sau specială ca și cele adiacente ținute la Iași (1927—1928) și București (1941—1944). Deși sîntem conștienți de caracterul lor incomplet, de faptul că unele cursuri nu am reușit să le găsim de loc iar altele rămîn neîncheiate considerăm că adunarea lor la un loc prezintă un deosebit interes teoretic, dincolo de valoarea și utilitatea lor didactică. Despre concepțiile estetice ale lui Mihai Ralea am mai avut ocazia să scriem *, dar lipsa acestor cursuri inedite în conștiința publică, făcea chiar și referirile noastre la ele insuficient de convingătoare, astfel încît prejudecata „fregmentarismului" și a „diletantismului" inteligent dar superficial au continuat din păcate să întunece figura, profilul spiritual al gînditorului român. Adunate la un loc aceste cursuri — cu toate carențele și inexactitățile la care ne vom referi în note — dau de astădată o cu totul altă imagine despre ESTETICIANUL Mihai Ralea, cel a cărui erudiție, finețe, lărgime de spirit nu lăsau totuși să se bănuiască capacitatea sa constructivă, forța lui sistematică și sintetică. Departe de noi de a susține că aceste prelegeri adunate la un loc dau naștere unui SISTEM ESTETIC ORIGINAL sau că o atare manifestare didactică a putut evita amprenta stilistică inerentă prelegerilor orale notate sau stenografiate. Mulțumită însă sprijinului familiei sale — îndeosebi al Catincăi Ralea — și a numeroșilor săi colaboratori sau foști studenți printre care citățm cu recunoștință numele profesorilor D. I. Suchianu, C. I. Botez, G. Botez, Stere, St. Bârsănescu, Dr. Ion Străchinaru, al foștilor săi studenți Traian Gheorghiu, N. N. Ungureanu, Elena Cristea, Prodan Aurel,

* *Esteticieni români*, Ed. Academiei, 1969.

Bondariu, cu sprijinul cărora am obținut informații prețioase sau am intrat în posesia unora dintre manuscrisele care ne lipseau — reușind să dăm o imagine mai completă despre cel ce a fost Mihai Ralea. Dacă rolul lui în conducerea Vieții Românești alături de G. Ibrăileanu, studiile sale de sociologie, antropologie, psihologie (începînd cu teza sa de doctorat apărută în 1923 în limba franceză despre *Ideea de revoluție)* — *Explicarea omului, Psihologie și viață, Legitimitatea apriorismului, Pragmatism și psihologie, Introducere în Psihologia socială, Sociologia succesului, Istoria psihologiei* (ultimele trei publicate în colaborare) ca și eseurile sale cuprinse în volumele *Perspective, Interpretări, Comentarii și Sugestii, Valori, Atitudini, Cele două Franțe* sînt îndeobște intrate în patrimoniul culturii noastre progresiste, mult mai puțin este cunoscută activitatea sa de dascăl și îndrumător întru ale esteticii. Credem că volumul de față va dovedi însă nu numai calitățile didactice ale autorului său, dar și capacitatea lui de a ordona și închega un material vast în jurul unor idei centrale, prilej cu care el va emite — comentarii pe marginea operei altora — nenumărate considerații originale de o extremă actualitate. Nu vrem să supraapreciem semnificația acestor cursuri în ansamblul bogatei și multilateralei activități a autorului lor, dar ele au reprezentat în epocă nu numai un racord sincronic cu cercetările estetice europene ci totodată un prilej — practic unicul — în care Mihai Ralea urmînd cursul firesc al obligațiilor sale de profesor aduna la un loc nenumărate idei și observații personale de mare interes, pierdute altfel în eseuri și articole. Fără îndoială un curs, obligînd la prezentarea punctelor de vedere în fiecare problemă, ducea inevitabil la un anumit eclectism — de altfel gînditorul român îl și declară la un moment dat ca principiu metodologic — dar am fi nedrepți dacă am nega din această cauză valoarea nu numai a unor pasagii de mare interes dar și a construcției în sine, întrucît viziunea care stătea la baza ei era profund personală. Cele două cursuri de estetică generală (1927—1928 și 1941—1942), cursul de teoria frumosului la Platon și Aristotel, cursurile de estetică specială (estetică muzicală și estetica artelor plastice) ținute în paralel cu cele de sociologia succesului și antropologiei, conturează un edificiu impunător care regretăm că n-a putut fi înălțat pînă la capăt — probabil din cauza evenimentelor social-politice ale acelor ani de sfîrșit de război. Dacă adăugăm pe cele existente în proiect (enunțate în curs) (sau pe cele pe care printr-o fericită șansă cei ce ne urmează în această căutare poate le vor regăsi) ne vom afla în fața unicului curs de acest gen pe care-l cunoaștem.

Din ansamblul acestor cursuri, ca de altfel din întreaga sa operă, se desprinde o concepție general sociologică și umanistă în care criteriul istoric joacă un rol cu totul deosebit (în această privință influența marxismului este considerabilă) dar în care specificitatea și autonomia faptului estetic cum îl numește el nu este o clipă încălcată. Bineînțeles pentru a evidenția concepțiile estetice ale lui Mihai Ralea ar fi greșit să ne oprim la aceste cursuri, motiv pentru care — folosindu-ne și de cercetările noastre anterioare — vom face o serie de referiri la întreaga sa operă (se vede de altfel că nici în concepția gînditorului român compartimentul estetic nu exista izolat).

Trebuie să observăm înainte de a încerca să conturăm schița de ansamblu a concepției sale că — mai ales în cursuri — nu lipsesc limitele, scăpările ba chiar inexactitățile de informare inerente condițiilor în care au fost redactate și pe care am încercat să le corectăm în note.

Este semnificativ în acest sens felul în care și-a pus amprenta asupra opiniilor sale formația sa durkheimistă, contextul ideologic al epocii în care apare și capătă „prestigii" diverse orientări parțial fertile dar unilateralizatoare cum ar fi psihanaliza, existențialismul, cercetările de antropologie. Receptivitatea gînditorului român este în unele cazuri excesivă, din dorința de a realiza sinteze el încearcă să împace idei de neîmpăcat sau dimpotrivă — fascinat de interesul parțial al unei perspective — în speță cea psihologică — ajunge să o unilateralizeze.

Teza amînării ca fenomen psihic este de natură să explice multe, chiar să contribuie la completarea definirii omului dar ca nu poate fi considerată — așa cum face Mihai Ralea — hotărîtoare în interpretarea fenomenului economic, etic, religios sau artistic după cum factorul succes are o funcție sociologică importantă dar el trebuie pus întotdeauna în legătură cu relațiile de clasă, cu determinările economice fundamentale.

Numai așa se explică unele formulări în care în mod confuz, politica este considerată o perpetuare a biologicului, apariția claselor sociale este abia în ultimă instanță pusă pe seama factorilor economici sau în care se discută anistoric despre o posibilă ierarhizare a religiilor. Umanismul — idee călăuzitoare în concepția lui Mihai Ralea — va fi privit adesea în mod abstract, legătura sa cu individualismul într-o anumită perioadă istorică nu va fi explicată prin prisma unei determinări de clasă și numeroase formulări vor păcătui prin lipsă de rigoare folosind de pildă termenul de „mistic" în loc de inefabil. Intelectual progresist, cu o evoluție marcată de influența marxismului, Mihai Ralea va ajunge la clarificarea concepțiilor sale ideologice abia

într-un proces în care lucrările din acest volum reprezintă abia începutul. Dacă inconsecvențele, lipsa de rigoare nu lipsesc, atitudinea sa de ansamblu și sensul evoluției sale către marxism sînt prefigurate încă din primele sale lucrări.

Îngrijind ediția pentru tipar ne-am luat uneori libertatea — menționînd desigur lucrul acesta — să eliminăm unele repetări, să fixăm titluri sau subtitluri, să inversăm ordinea predării în favoarea cursivității logice firești și să redăm astfel — rămînînd fideli spiritului și de cele mai multe ori chiar și literei — prelegerile celui care a oferit în epocă o viziune închegată asupra disciplinei esteticii.

Cele mai interesante ni se par a fi considerațiile sale despre obiectul disciplinei care vor modula materia întregului sistem de cursuri. Păcat că începutul pe care-l face prin cursul său de teorie a frumosului la Platon și Aristotel nu este continuat pentru că ne-am fi aflat atunci și în fața unei istorii a disciplinei de care după cum se știe avem mare nevoie întrucît antologia lui Tudor Vianu cu toate marile ei merite era limitată prin însăși obiectivele ce și le propunea. Vom vedea că în examinarea obiectului și statutului disciplinei Mihai Ralea nu folosește perspectiva istoristă chiar dacă cercetarea analitică se oprește la antichitate, iar apoi el urmărește doar procesul tîrziu al constituirii esteticii ca știință.

Vechea concepție carteziană despre adevăr ca fatalitate, alături de prestigiul culturii, răspîndirea individualismului, nu este lipsită de un anumit eclectism, dar nu în sensul unei preluări nediferențiate a unor puncte de vedere opuse, ci a unei încercări de prelucrare critică nu lipsită de o optică personală.

Trebuie să observăm că punctul de pornire în acest sens se găsește la convergența dintre sociologie, antropologie și axiologie și constă în aplicarea la fenomenul estetic a procesului specific omenesc, pe care gînditorul îl numește „capacitatea de amînare". Această însușire psihologică general-valabilă manifestă în cazul moralei ca o „răsturnare a raportului de forțe", al religiei ca „eliminare a relativului din existență" și al economiei ca „suspendare a consumației" totale se concretizează în chip specific în cazul artei. După cum se poate vedea, întreaga construcție de valori este explicată prin factori pur spirituali, destul de vagi, cele estetice fiind caracterizate de pildă prin „plăcerea artificialității" și într-o asemenea optică va fi purtată întreaga discuție, indiferent de domeniu. O mare însemnătate pentru definirea concepției gînditorului român, ferindu-l de impresia greșită pe care ar putea-o crea formularea de mai sus, aparent de sorginte kantiană, o va avea formația sa inițial socio-

logică care-l ducea către explicarea esteticului prin determinismul sociologic structural și către urmărirea destinului său în lumina teoriei succesului.

Estetica generală astfel concepută va avea drept secțiuni: estetica socotită știință; metodologia estetică; determinarea faptului estetic; autonomia sa; cultura estetică; aspectele obiective și subiective ale fenomenului estetic; valorificarea; critica și categoriile.

În concepția lui Ralea, estetica își limitează domeniul la „fenomenul artistic omenesc, avînd în vedere faptul subiectiv în contemplație și pe cel obiectiv în obiectul de artă creat". O atare circumscriere este, după părerea noastră, exagerat de restrictivă, întrucît ea lasă în afară întreg esteticul din afara artei, iar formularea citată pare a nu se ocupa de loc de creația artistică propriu-zisă. Analiza cursurilor sale va face evidentă însă o înțelegere mai largă, în care, deși atenția va fi centrată asupra artei, incursiunile în afara ei nu lipsesc, iar problematica artistică cercetată este extrem de bogată.

În al doilea rînd menționăm distincția pe care o face Mihai Ralea între estetica generală și estetica specială. Dacă în cursul său din 1927—1928 estetica generală cuprindea arta și fenomenul estetic, clasificarea artei, valorificarea și obiectivizarea, iar estetica specială se ocupa de condiționările biologice, psihologice și sociologice ale operei, ceea ce reprezenta o împărțire oarecum artificială, utilă doar didactic, concepția sa devine mult mai limpede și distincția mai motivată științificește în perioada 1941—1944. Pornind întîi de la un curs de estetică generală, el va trece la esteticile speciale, care reprezintă „un studiu asupra formelor, asupra tehnicii și asupra conținutului sufletesc de creație și contemplație în cadrul specific al fiecărei arte în parte". După cum se poate vedea, avem de-a face cu o tratare largă, cuprinzînd de fapt tot ce era esențial în problematica estetică a vremii, iar pe parcursul analizei, ca și în celelalte lucrări sau studii, luările de poziție în disputa internă sau europeană nu vor lipsi. În bibliografia generală a cursului figurează B. Croce, Ch. Lalo. V. Bath, E. Souriau, Focillon, Alain, E. Meuman, Delacroix și T. Vianu. Știința estetică nu este pentru gînditorul român o disciplină speculativă, ci una direct legată de realitatea artistică și socială a vremii, ceea ce va face ca natura ei să nu fie doar strict expozitivă, descriptivă, ci ea să dobîndească un caracter activ. După cum arăta el încă în cursul său de estetică din 1927, „estetica are un dublu caracter: unul în care se arată cum apar, se dezvoltă și se leagă între dînsele operele estetice și în domeniul acesta estetica se leagă de fapte,

e o știință pozitivă. Estetica mai are însă un aspect de normă, se ocupă de valoarea faptului și astfel se apropie de științele normative". Faptul că estetica trebuie să explice și apoi să judece nu înseamnă că ea trebuie să cadă în normativism, să-și închipuie că trebuie să prescrie canoane unui artist sau să stabilească criterii fixe și imuabile de apreciere. Actul concret de valorificare revine, desigur, criticii și istoriei literare sau artistice, dar aceasta nu înseamnă neutralitate și indiferență din partea esteticii generale.

Cît privește esteticile speciale, fără a ne propune să intrăm în discutarea lor în detaliu, este necesar să arătăm cum erau ele concepute de gînditorul român. După exemplele care ne stau la dispoziție (muzica, artele plastice), se pare că Ralea le înțelegea ca un fel de teorii ale artelor respective, dar în strînsă legătură cu estetica generală. Altfel el discută în ambele cazuri atît despre specificul, definiția, originea și evoluția ramurii respective, cît și despre unele noțiuni fundamentale utilizate în teoria artei (sunet, ritm, măsură, gamă, interval, tonalitate etc. sau material, temă, linie, perspectivă, forme, volum, relief, culoare, lumină, compoziție etc.) ca elemente comune tuturor manifestărilor artistice de un anumit fel. Discuția nu este purtată sub raport strict special, tehnicist, ci mai degrabă genetic și istoric, iar elementele respective nu sînt privite ca atare, izolat, ci în combinația și dinamica lor. O asemenea perspectivă depășește astfel optica specială și raportează fenomenul muzical sau plastic la fenomenul estetic general. În ceea ce privește contribuția sa în aceste domenii, trebuie să precizăm că ea nu poate fi găsită atît în domeniul tratării noțiunilor specifice fiecărei arte, cît în considerațiile generale pe care le face cu diferite prilejuri și a căror validitate o vom cerceta pe parcursul analizei.

În legătură cu metoda esteticii, punctul de vedere al lui Mihai Ralea este, după cum s-a mai arătat, sintetic, el încercînd să integreze, în funcție de validitatea lor, o mare varietate de maniere de abordare : metoda impresionistă (J. de Maistre, Anatole France), trăirii (Lipps), obiectivă, sociologică (Tarde, Lalo), experimentală (Fechner), fenomenologică (Husserl, N. Hartmann, M. Geiger), normativă, psihologică (Müller-Freienfels) și matematică. Firește, între aceste metodologii există interferențe, iar utilizarea lor are o îndelungată istorie și o motivare în fiecare caz în parte. Interesante ni se par mai ales rezervele pe care le formulează gînditorul român, unele de o deosebită actualitate. Astfel, dovedindu-și utilitatea, nici una dintre metode nu dă un răspuns complet fenomenului studiat (arta) tocmai datorită unilateralității pe care o presupun și ca atare ele

cer o completare reciprocă : metoda psihologică are inconvenientul că ar trebui să varieze de la un caz la altul, bazîndu-se exclusiv pe subiect şi astfel ignorînd fenomenul estetic obiectiv, existent socialmente într-o anumită epocă, presupunînd anumite reguli de gust, stil, concepţie, ceea ce face necesară intervenţia metodei obiective şi a celei sociologice. Metoda fenomenologică fiind o reacţie împotriva relativismului istoric şi a psihologismului şi avînd meritul de a fi oferit o replică atomismului estetic, neglijează însă în mod nepermis determinismul şi evoluţia, ca şi conţinutul concret al esenţelor şi formelor cercetate. Metoda experimentală, înrudită cu cea matematică, se opreşte la aspectul cantitativ al lucrurilor, preconizînd un fel de atomism estetic care nu se poate susţine, întrucît opera este un întreg care nu se poate fragmenta, o sinteză armonică în care părţile se confundă, arată Ralea, subliniind că exigenţa strict ştiinţifică nu poate duce la rezultate valabile dacă nu ţine seama de particularităţile obiectului căruia i se aplică.

Fenomenul sau faptul estetic este considerat de Mihai Ralea ca obiectul principal al ştiinţei esteticii el fiind luat întotdeauna din artă, şi nu din natură. Întîlnim, în această privinţă, o distincţie interesantă între estetic şi artistic. Problema nu este numai terminologică, ea implică o anumită concepţie extrem de semnificativă privind natura fenomenului cercetat. „Esteticul — arată el — e un ideal care în operă nu-l găsim pur, căci alături de el, sînt elemente anestetice, cum este sentimentul religios, cel moral etc. Esteticul pur nu este cu putinţă ; căci artistul e şi el un om ca şi ceilalţi oameni, şi, oricît ar fi de încordată atenţia sa pentru realizarea tehnică, are totuşi oscilaţii. Oricît ar fi de încordat un artist, ca, de pildă, Flaubert, introduce în operele sale aprecieri ştiinţifice, morale etc., care nu mai sînt ale artistului, ci ale cetăţeanului Flaubert. Deci artisticul e mai mult ca esteticul".

După cum vedem, esteticul este conceput ca o năzuinţă de neatins, dar Ralea nu va considera lucrul acesta un rău, ci, dimpotrivă, întrucît valorile anestetice ajută şi ele fenomenului estetic, servindu-i drept cadru. O operă care ar fi pur şi simplu estetică ar apărea cam săracă încheie el. Lucrurile nu ni se par a sta tocmai aşa, întrucît în operă valorile de diferite tipuri nu mai există ca atare, ci apar transfigurate, prelucrate, deci nu se poate vorbi de o atare separare între estetic şi artistic. Opera nu are un cadru în jurul unui miez „pur" estetic, ci recreează totul într-o sinteză nouă. Ideea „impurităţii" artei nu înseamnă, după noi, că în operă continuă să coexiste valori ire-

ductibile, ci că, prin creaţie, ele au fost subsumate unei noi realităţi care nu suportă disecţia fără a fi distrusă.

Caracterizarea faptului estetic (de fapt a operei de artă) ni se pare a fi însă mult mai apropiată de realitate, deşi comportă, după părerea noastră, unele precizări. Trăsăturile faptului estetic sînt, după Ralea, următoarele : construcţie simbolică, cunoaştere individuală, plăcere dezinteresată, finalitate autonomă (în sensul că nu serveşte nici unui alt scop decît celui al perfecţiunii sale) şi caracterul convenţional, sinceritatea fiind obţinută printr-o anumită tehnică. Din cauza caracterului ei artificial, plăcerea oferită de faptul estetic ar fi lipsită de conţinut vital. Natura faptului estetic este bine surprinsă în notele de mai sus, dar ni se pare necesar să adăugăm, în spiritul concepţiilor lui Ralea, că, de fapt, prin intermediul individualului se poate ajunge şi la cunoaşterea generalului, că dezinteresul nu este total şi că finalitatea nu are o autonomie absolută nici în mod ideal.

O poziţie raţionalistă, profund echilibrată are Mihai Ralea în mult dezbătuta problemă a autonomiei esteticului. În epocă, „purismul" maiorescian căpătase corecturi sensibile chiar din partea unuia dintre urmaşii mentorului Junimii, cum era E. Lovinescu, şi fusese pus în termeni clari de Tudor Vianu, care abordase problema raportului dintre autonom şi heteronom, iar critica estetismului o întreprindeau de pe diferite poziţii şi Lucian Blaga şi G. Călinescu. Pe de altă parte, apărarea autonomiei relative a artei era necesară mai ales într-o perioadă în care diferite orientări — îndeosebi de nuanţă retrogradă — încercau să subordoneze fenomenul estetic unor comandamente exterioare, politice, filozofice sau religioase.

În acest context, opinia lui Mihai Ralea nu este interesantă atît în sine, cît, mai ales, prin semnificaţia pe care o avea, ca replică la cunoscuta poziţie kantiană apărată acum de gînditori ca Herbart, Zimmermann, Haman, literaţi ca Th. Gautier, Flaubert, Oscar Wilde, Baudelaire, pictori ca Cézanne etc. Adăugăm la aceasta că în practica literar-artistică tendinţele formaliste îşi făcuseră loc în mod sensibil, reclamînd, de asemenea, o concepţie puristă. Esenţial ni se pare nu răspunsul ca atare dat de esteticianul român, cît mai ales modul de a-l susţine. După cum arată el, „nu este posibilă o autonomie estetică totală pentru că sufletul omului este un tot, cum a arătat psihologia gestaltistă". Sîntem un tot, dat de la început, sufletul nostru, de la marile *lui* manifestaţiuni de caracter pînă la cele mai simple impresiuni sau senzaţii, are totdeauna un stil egal de personalitate şi o serie de reacţiuni mai mult sau mai puţin identice şi omogene.

Dacă e adevărat că sufletul omenesc este un bloc, separațiunea de porțiuni morale, estetice, sociale etc. nu este posibilă.

Punctul său de vedere, pornind de la ideea artei ca plăcere a artificialității, a reprezentat, în contextul epocii, o poziție nuanțată și echilibrată, îndreptată împotriva tendințelor extremiste în ambele sensuri, chiar dacă formulările nu sînt întotdeauna suficient de riguroase. El se referă de altfel atît la creația artistică, prevenind împotriva lipsei de transfigurare și a formalismului, cît și la însuși modul de a concepe estetica drept știință : „Principiul autonomiei estetice nu poate să fie realizat în mod absolut, dar el este folositor pentru că reprezintă un efort tendențional, necesar degajării fenomenului estetic de orice fel de subordonări, pentru a fi posibilă astfel fundarea esteticii ca știință autonomă și cu o metodologie proprie".

Extrem de interesant și cu multe note personale este răspunsul dat de Mihai Ralea în problema relației dintre faptul estetic și valoare. Luînd în discuție un număr mare de criterii elaborate în decursul istoriei filozofiei și al esteticii, gînditorul român subliniază limitele unora dintre ele și face, totodată, unele precizări. Punctul de vedere după care e un produs al sentimentului, de pildă, conține o parte de adevăr, dar el neglijează nevoia unui contact social al obiectului cu subiectul și limitează valoarea la o posibilitate de a spori vitalitatea noastră. Ideea după care în estetică e valoare ceea ce produce plăcere, valoarea fiind posibilitatea unei satisfacțiuni, este întemeiată, dar încă vagă. A transforma originalitatea în criteriu unic al valorii estetice nu este posibil, deoarece noutatea în sine poate să se situeze și în afara esteticului și apoi nu reprezintă decît o determinare a acestuia. Totuși, raportîndu-ne la trecut, putem clasifica autorii după gradul de noutate pe care l-au adus în opera lor, înțelegînd însă caracterul relativ al acestei originalități. Ralea precizează apoi că nu există opere care au valoare absolută și că cele subiective se cer obiectivate socialmente pentru a putea fi luate în considerație. Criteriul autorității folosit adesea permite arbitrariul, cel al aprecierii generale rămîne încă relativ, intensitatea sau adîncimea emoției depinde încă de o mulțime de factori începînd cu o dispoziție care variază. De luat în seamă, dar fără a fi singur definitoriu, este criteriul duratei funcționării sociale a unei valori, deși nici aceasta nu trebuie absolutizat.

La sfîrșitul acestei treceri în revistă critice, esteticianul român conchide : „Singurul criteriu ar fi un principiu de unitate între intenția autorului și reușita realizării".

Desigur, criteriul propus mai sus merită a fi luat în considerație alături de celelalte, dar el ridică, la rîndul său, unele întrebări : Orice intenție estetică, dacă e realizată, presupune automat valoarea ? Putem pune problema valorii doar în perimetrul interior al creației în afara funcționării sociale, a succesului de care vorbește atît de mult însuși Ralea ? După ce vom aprecia în mod obiectiv care a fost intenția autorului ? Nu dorim prin aceasta să anulăm valabilitatea parțială a criteriului propus, dar credem că el însuși trebuie pus în relație cu altele (originalitatea, rezonanța estetică, durata funcționării sociale, expresivitatea), chiar și cu unele luate în discuție de esteticianul român.

O precizare utilă o aduce însuși Mihai Ralea atunci cînd subliniază că valoarea trebuie legată de normă. Dacă norma se poate stabili bazîndu-ne pe generalitatea cazurilor, în artă se va proceda astfel : „Vom stabili o serie de legi, de reguli mijlocii care să indice numărul de cerințe pentru ca o operă să fie considerată ca atare. Norma ar fi deci o valoare minimală, în timp ce valoarea ar fi o normă superioară, excepțională". Iată deci că aici axiologicul nu este discutat în sine, pentru că, după cum se va arăta în altă parte, normele au o constituire socială, o istorie și o funcție într-o anumită ierarhie de valori dintr-o anumită epocă.

Interesantă este încercarea de a contura trăsăturile caracteristice ale valorii estetice astfel obiectivate. În primul rînd, ea este o *spiritualizare a unor elemente anestetice,* interesante în sine, dar care, adunate la un loc, dau un produs eliberat de orice interes (în afară de cel artistic, pe care, după cum vedem din contextul operei, Ralea îl va trata ținînd seama de specificitatea lui). Apoi valoarea estetică este determinată de o *sinteză a raporturilor poliarmonice* și, după cum remarcă Simmel, este proiectată în afară, devine din ce în ce mai *dezinteresată* datorită aceleiași spiritualizări. Lucrul acesta se datorează și faptului că are loc o *artificializare a imaginii,* că ne îndepărtăm de real, deci ne putem degaja de interesul pe care-l purtăm. În sfîrșit, valoarea estetică nu reiese din realitate, ci din individualitate, deci ea este *originală,* se caracterizează prin *unicitate,* spre deosebire de cea economică, bazată pe raritate. Caracterizarea de mai sus ni se pare a fi unul dintre aporturile cele mai de seamă în definirea valorii estetice în istoria esteticii românești și se distanțează și de accepțiile care circulau în estetica europeană prin faptul că, folosind uneori aceiași termeni (dezinteres de pildă), îi disociază cu finețe de sensul lor inițial sau comun, adecvîndu-i unei viziuni materialiste.

Ceea ce este propriu artei ca întruchipare a faptului estetic e coordonarea într-un sistem a diferitelor imagini, transformarea acestora în mişcări, într-un organism viu, care presupune în mod obligatoriu o anumită transfigurare care s-o îndepărteze de natură. Se combină astfel, după o serie de legi, un număr de simboluri care pot să fie cuvinte, culori, linii, pentru a ajunge la un mecanism estetic ca principii de coeziune, deosebit de ceea ce există de-a gata, ca un dat. „Fiecare operă este o creare de poliarmonii, de punere în relaţii de apropiere, pentru a da un raport unitar şi singular. Organizarea simbolurilor se face de o anumită manieră, pentru a da un singur rezultat printr-un efort laborios". Plăcerea provocată de această construcţie artificială este derivată, de un rang special care constă în aprecierea execuţiei unei fabricaţiuni arată Ralea, ceea ce ni se pare exact doar dacă cei care receptează opera ar putea avea o atitudine „pur" estetică, lucru de fapt nerealizabil ca atare, dar existent ca tendinţă. (Precizăm că artificialul nu este identificat cu imobilul, ci mai degrabă cu construitul şi că lipsa unei finalităţi extraestetice nu se confundă cu lipsa oricărei finalităţi sociale). De altfel, o asemenea înţelegere a fenomenului artistic este privită ea însăşi în mod istoric, întrucît motivele extraestetice se convertesc doar mai tîrziu în unităţi estetice prin elementul de podoabă sau ornamentaţie şi avînd ca procedeu fie imitaţia naturalistă, fie inspiraţia abstractă. Se petrece de altfel şi în această privinţă o mutaţie istorică, în sensul îndepărtării treptate de principiile naturaliste şi al accentuării procesului de transfigurare, încît pînă la urmă să nu mai rămînă nimic din imitaţia realităţii.

Concepţia despre artă ca simbol este susţinută de o perspectivă mai largă asupra întregii activităţi spirituale a omului, coordonatele ei fiind în acelaşi timp definitorii pentru specificitatea fenomenului cercetat. Nu numai arta, dar şi limbajul, moravurile juridice, semnele magice, chiar şi relaţiile economice, au o valoare convenţională şi o semnificaţie reprezentativă, deci simbolică. Se petrece, în acest caz, o obiectivare a conştiinţei, care nu se desăvîrşeşte însă decît printr-o anumită consacrare socială, accepţia individuală transformîndu-se într-o convenţie general acceptată, recunoscută şi de alţii. Simbolul devine astfel „patrimoniul societăţii, are şansa de a fi transmis şi generaţiilor viitoare, devine chiar un obiect de tradiţie". (*Psihologie şi viaţă*, Fundaţia pentru literatură şi artă, 1938, pp. 46—47).

Cum se explică însă apariţia acestor construcţii simbolice, mai ales a acelora care nu par să fie legate de necesităţi prac-

tice? Istoria construcţiilor omeneşti poate să le descopere o legătură cu fenomenele religioase, cu nevoia de prelungire a vieţii într-o apariţie de o nemurire oarecare sau cu jocul, dar toate acestea apar ca un fel de diversiuni faţă de activitatea interesată şi unilaterală, argumentează Ralea. Ni se pare că în exemplele de mai sus este omis faptul că epoca primitivă dădea chiar şi acestor manifestări umane un sens practic precis şi apoi dintre originile simbolurilor artistice nu trebuie omisă activitatea productivă, factor bogat argumentat de cercetările etnografice şi antropologice ale vremii. Nu credem de asemenea că, în cazul construcţiilor artificiale simbolice sau semnificante, utilitatea nu ne interesează.

Distincţia dintre construcţiile umane ni se pare făcută cu fineţe: „Aşadar, în timp ce unele construcţii *servesc*, altele se mulţumesc *să semnifice*. Pe unele le numim *instrumente*, pe altele *simboluri*" (*Explicarea omului*, Bucureşti, Cartea românească, f. a., p. 193). Simbolurile se nasc din nevoia de comunicare, *constituindu-se* în serii de convenţii specifice cu caracter de cod, evident diferit în funcţie de domeniu. Fără îndoială, opera limbajului se realizează pe diverse căi, dintre care cea raţională nu este singura, întrucît ea nu poate să exprime ceea ce se petrece în subconştient, ci poate doar să sugereze aceste stări sufleteşti prin acte cum este muzica. Iată deci că incomunicabilul ajunge, e drept, într-un mod indirect şi difuz, să fie totuşi transmis.

Natura artei în concepţia esteticianului român va fi bine reliefată prin prezentarea concepţiei sale despre rolul pe care-l au diferiţi factori, cum sînt jocul, vitalitatea, inconştientul, sexualitatea. Evidenţiind astfel punctele comune între joc şi artă, dacă admitea că cel dintîi este un divertisment sau că are ceva din reverie, Ralea va arăta că explicaţia pe această cale nu este totuşi pe deplin justificată, fiindcă azi arta nu mai este un joc, ci o necesitate. Pe de altă parte, jocul nu se aplică asupra unui material şi are un caracter efemer, în timp ce arta transformă un material dat în mod constructiv, dîndu-i un caracter de permanenţă. Arta prelucrează materia şi o face să dureze dincolo de satisfacţia momentană a unor plictiseli sau dorinţe nesatisfăcute, aşa cum face jocul. Cît priveşte vitalitatea, prezentată sub forma strict biologică, aceasta nu poate explica nici ea integral creaţia artistică, întrucît puterea nativă care izbucneşte direct nu poate să constituie arta, fiind nevoie şi de o rafinare care să nu ducă la înăbuşirea vieţii.

Factorul inconştient joacă într-adevăr un rol crescut într-o anumită literatură şi artă modernă, dar exacerbarea sexualităţii

de către freudism nu rezolvă problema, întrucît nu se poate susţine că trei sferturi din viaţa noastră sufletească este alcătuită din structuri psihice primitive. Dimpotrivă, conştiinţa şi puterea ei de adaptare au depăşit cu mult inconştientul care, în evoluţia psihologiei omeneşti, a rămas cu mult în urmă, fiind la acelaşi nivel cu actele reflexe şi cu instinctele. Apoi mai sînt şi alte tendinţe refulate în subconştient, nu numai cele sexuale, ci şi cele referitoare la ambiţie, la afirmarea de sine, care se manifestă sub o formă sublimată. Deci, conchide esteticianul român, „sexualitatea nu poate fi considerată în estetică decît ca un impuls, dar nu ca o tratare tehnică".

Ferindu-se de rigiditate, Ralea va aborda şi problema clasificării artelor, arătînd că în acest domeniu sînt posibile patru criterii, ceea ce presupune optici diferite : criteriul logic (arte spaţiale şi temporale sau arte ale spontaneităţii şi succesiunii), cel diferenţial evolutiv istoric (diversele ramuri), cel teleologic (determinat de vechea estetică hegeliană şi schopenhaueriană, în care artele sînt aşezate în mod neştiinţific după rolul pe care-l au în reliefarea ideii de divinitate) şi cel psihologic (care împarte artele după simţuri, după formele statice sau de mişcare, după volumul real sau iluzoriu — Volkelt şi Max Dessoir). Limite şi rezerve sînt formulate faţă de toate aceste patru tipuri fără să fie propus un alt criteriu de clasificare, lucru pe care Ralea îl consideră în bună măsură ineficient.

Mihai Ralea rămîne în istoria gîndirii estetice româneşti, poate îndeosebi prin caracterul accentuat social al concepţiei sale asupra artei, ferită însă de rigiditatea şi schematismul unora dintre predecesorii săi.

O primă idee este cea a condiţionării sociale a operei, pe care esteticianul român o abordează sub patru aspecte : determinarea noţiunii de mediu, socialitatea artei, sancţionarea şi problema evoluţiei artei.

Merită reţinută, în legătură cu rolul determinismului, precizarea pe care o făcea în *Explicarea omului*, reluînd o idee mai veche, încă din teza sa de doctorat : „Într-o primă fază s-a încercat pe ici, pe colo să se explice manifestările spirituale ca fiind produsul *nemijlocit* al structurii, identice cu aceasta, reieşind din aceleaşi legi şi principii deterministe. Adică s-a încercat contopirea suprastructurii în structură. Engels, în *Anti-Dühring*, a atras atenţia asupra acestei identificări sumare şi a combătut de asemenea materialismul mecanic şi naiv. Lenin la fel. Nu s-a ţinut însă seama de această observaţie a maeştrilor. A urmat atunci identificarea fiziologiei cu psihologia, a eticii cu darvinismul, a artei cu copierea naturii etc. În linii generale, supra-

structura ascultă de ordinele ori măcar de influențele hotărîte și inevitabile ale structurii, cauzele însă fiind multiple ele se integrează și rezultatul devine complex". (*Explicarea omului*, București, Cartea românească, f.a., p. 8—9).

Fără a crede o clipă că simplul recurs la determinismul social ar constitui o cheie pentru explicarea tuturor fenomenelor și fiind conștienți că totalitatea condițiilor sociale nu explică în mod automat și complet natura unei valori anumite, nu putem să nu subscriem la cuvintele lui Mihai Ralea : „Aproape toate fenomenele de la politică, economie, religie, psihologie, limbaj, arta pînă la însăși teoria cunoașterii ne apar de natură socială, fiindcă omul nu trăiește nicăieri izolat, ca un Robinson în insulă, ci pretutindeni, în societate. Orice activitate omenească se modelează deci în grup" (*Introducere în sociologie*, București, Casa școalelor, 1944, p. 4).

Ralea a mers de altfel și mai departe, propunînd de pe atunci — obiectiv nerealizat nici astăzi — preocupări concrete pentru sociologii de ramură, una dintre ele fiind cea estetică. Spre deosebire de cei care s-ar feri de o asemenea perspectivă de abordare a artei, considerînd-o neadecvată, psihologul român remarcă faptul că, în afara creației sau contemplării cercetate ca acte psihice, opera suferă influența unei tradiții, se adresează unui public căruia inconștient i se adecvează. Nu se poate apoi separa arta de mentalitatea națională, de idealul artistic al fiecărei generații, de școli, curente sau tehnici dominante la un moment dat și care se impun individului creator. Arta se poate studia astfel în funcție de colectivitate, examinîndu-se produsele obiective ale acesteia în diferite timpuri și țări cu ajutorul etnografiei comparate, conchide esteticianul român. Considerațiile concrete privind concepția sa asupra sociologiei artei sînt elocvente pentru unghiul de vedere adoptat chiar dacă uneori ele păcătuiesc printr-o oarecare schematizare. „Arta — spune foarte categoric Ralea — e un rezultat al regimului de clasă".

De discutat cred că sînt nu atît formulările prea tranșante, lucru explicabil atunci cînd se încearcă dovedirea unei teze, cît faptul că, folosind nediferențiat principiul relației dintre artă și clasele sociale, Ralea ajunge la paradoxala și nejustificata concluzie, după care „nu se poate concepe arta fără inegalități sociale, căci arta e lux și luxul e întotdeauna apanajul claselor care trăiesc din munca altora". (*op. cit.*, p. 147).

Faptul că în sprijinul acestei teze se poate aduce exemplul înfloririi literaturii ruse în perioada regimului țarist, precum și acela al mediocrității unei anumite arte în America — țară pe

care Ralea o considera tipică pentru o dominație de tip burghez —, nu este o dovadă suficientă a faptului că arta e lux întotdeauna și nici că ea ar fi sortită pieirii o dată cu desființarea claselor. Înțelegerea artei doar ca lux a fost de altfel combătută chiar de el însuși atunci cînd arăta că există o artă cu un conținut bogat de idei, de sentimente, de viziuni artistice care se cere neapărat cultivată, întrucît este o necesitate socială ; și în această categorie erau pomeniți Shakespeare, Göethe și Tolstoi. Determinarea artei este deci mult mai complexă și funcțiile ei (cognitivă, social-politică, de semn al epocii) sînt legate adesea doar indirect de nivelul de viață, acesta neputînd fi confundat cu factorul de clasă cum face Ralea uneori.

Examinînd determinarea socială, Mihai Ralea nu se va opri de altfel numai la factorul economic, ci va cerceta influența concretă a tuturor celorlalte forme ale spiritului : politica, morala, filozofia, știința, dreptul, religia. Recunoscînd tuturor acestor factori o anumită influență, el ne arată, în concluzie, că, „dacă toate aceste fenomene sociale influențează arta, fie în ceea ce privește conținutul, alegerea temelor, subiectelor, fie în ceea ce privește tehnica formală, totuși arta se eliberează de sclavajul influenței sociale și uneori reușește să se opună mediului social. Toate influențele sînt determinante pentru materialul de care se folosește artistul, pentru că arta e o valoare de sinteză între diferitele elemente anestetice, însă tratarea, prelucrarea rămîne artistului, care perfecționează estetic ceea ce a luat de la mediul social".

După cum vedem, concepția lui Mihai Ralea nu absolutizează rolul determinant al influențelor sociale, întrucît, după cum arată el, unii artiști reușesc să evadeze din momentul istoric și din spațiul național în care trăiesc, ceea ce arată caracterul relativ al acestei relații, arta reușind să rămînă de multe ori autonomă, creîndu-se ea însăși prin legi care îi sînt proprii. Modul acesta de a vedea rolul influențelor sociale este apoi diferențiat și în funcție de ramuri sau genuri artistice. Dacă influența societății este cu mult mai vizibilă în opera de ordin literar, asupra muzicii ea este mult mai slabă, rolul factorilor politici sau economici fiind aproape neglijabili. Tot de natură socială este însă și influența muzicii ca instituție, constituită în școli, cenacluri, concepții, la care se adaugă evoluția tehnică de la o epocă la alta sau înlăuntrul aceleiași epoci, influență care poate devia într-un fel sau altul fenomenul muzical. În sfîrșit, un rol mai direct al societății poate fi găsit atunci cînd studiem fenomenul artistic în originea și evoluția sa, căutînd să desprindem legitățile și trăsăturile acestuia.

Motivele datorită cărora arta se schimbă, pot fi deci interne (stilurile şi structurile artistice care se transmit sau influenţează formaţia estetică), dar şi externe. Nu se pot stabili relaţii exacte între structurile sociale şi artă, pentru că intervin în aceasta din urmă mutaţii datorate schimbării concepţiei de viaţă, materialului utilizat, influenţelor din alte ţări sau momentelor istorice, influenţe ale stilurilor între ele, presiunea specificului naţional sau local, ca şi numeroşi alţi factori. Ca tendinţe generale ale evoluţiei, Ralea va accepta totuşi legea diferenţierii valorilor, formulată de Bouglé, cea a trecerii de la inconştient la conştient, de la spontan la raţional (Deonna), ca şi tendinţa de nivelare prin osmoză şi endosmoză remarcată de Lalo. Demonstrînd evoluţia artei în contextul social, Mihai Ralea va vorbi şi despre funcţia ei militantă, arătînd că aceasta va face dovada virilităţii unei societăţi, nimeni nepermiţîndu-şi să privească la jocul mărgelelor unui caleidoscop cînd casa e cuprinsă de incendiu.

Socialitatea artei presupune însă nu numai sublinierea caracterului istoric al evoluţiei acesteia, ci şi integrarea ei într-un anumit univers naţional specific ; ori în această privinţă precizările lui Ralea sînt de cea mai mare însemnătate tocmai pentru că vin într-o perioadă în care excesele naţionaliste nu lipsesc. A prezenta în mod nuanţat acest aspect şi a disocia cu fineţe între naţional şi estetic este de cea mai mare utilitate pentru punerea socialităţii pe baze reale, în întreaga ei complexitate şi ferirea de unilateralizări. Specificul naţional al artei constituie pentru Ralea un lucru firesc, de la sine înţeles, întrucît, „dacă opera de artă, privită ca fenomen individual, e dependentă de o anumită personalitate de care nu poate fi disociată, tot aşa arta, ca fenomen colectiv, nu poate fi separată de celelalte funcţiuni ale grupului. O societate, în speţă o naţiune, fiindcă acestea sînt societăţi firesti în care trăim, are o anumită structură sufletească. Ea e colorată individual de anumite tonalităţi. O societate se defineşte prin grupul de valori în care crede şi care constituie idealul său cultural".

În această optică, stilul este omul cînd artistul se măsoară cu ceilalţi artişti, şi stilul este naţiunea cînd artistul se compară cu ceilalţi artişti ai celorlalte neamuri, arta unui popor fiind cea mai bună diagnoză pentru psihologia sa etnică, iar stilul unei arte neputînd fi priceput fără adîncirea mentalităţii naţionale a cărei expresie este.

O asemenea concepţie integrează specificul naţional în mod organic în însăşi structura operei, întrucît etnicitatea e considerată „intrinsecă însuşi momentului realizării artistice", fiind socotită o categorie estetică sub care artistul e obligat să

vadă lumea. Ea arată limita sub care e permisă originalitatea, dar şi socialitatea, însemnînd un maximum permis de individualism şi un minimum de adaptare socială.

Considerînd că etnicul constituie locul geometric între individual şi universal, esteticianul român va explica şi posibilitatea trecerii spre universalitate tocmai pe această bază. Stilul naţional — a cărui existenţă nu mai trebuie demonstrată — este special faţă de omenire şi general-omenesc faţă de individ, constituind astfel poarta de trecere către arta mare, către universalitate.

Socialitatea artei iese însă cel mai bine în evidenţă nu în momentul cercetării sale, ci în felul în care este ea receptată individual şi social, momentan şi în timp, spontan şi conştient.

Fenomenul de receptare a operei a fost urmărit de Mihai Ralea în toată complexitatea sa, investigaţia psihologului unindu-se cu cea a sociologului, punctul de vedere al esteticianului cu cel al filozofului culturii şi valorilor. O asemenea concepţie largă mi se pare adecvată, întrucît opera, odată apărută şi intrată în circuitul social, are atît determinante particulare, cît şi un cadru general căruia i se adecvează.

Primul moment al contactului cu receptorul, cunoscuta contemplare estetică, cuprinde de la început elemente variate, care o fac mult mai complexă decît se crede de obicei. Întîlnim astfel, în primul rînd, elemente senzoriale şi apoi sentimentele de plăcere sau neplăcere. Despre acestea, esteticianul român susţine că formează o categorie specială, ieşind din perfecţia formei, din calităţile care dau o plăcere dezinteresată, care nu au concupiscenţă, omul uitîndu-şi condiţionarea de spaţiu şi de timp, eliberîndu-se din dependenţa vitală şi de egoism. Nu este vorba, credem, de o acceptare ca atare a cunoscutului punct de vedere kantian, întrucît, după cum vom vedea, la Ralea acest moment dezinteresat nu este absolut, iar această eliberare de dependenţă vitală nu rămîne totală, însă ca aspecte ale contemplării estetice ele pot fi reţinute. Un alt element propus în spiritul teoriei simpatiei este sentimentul de percepţie al unei individualităţi absolute, nu al uneia parţiale. Ar fi de precizat că un asemenea sentiment întovărăşeşte contemplarea estetică numai atunci cînd obiectul ei este o operă autentică, întrucît impresia individualităţii absolute n-o pot da niciodată pastişele, realizările contrafăcute. Din contemplaţia estetică face parte şi sentimentul de comparaţie cu alte opere, care include un element asociativ şi disociativ, bazat pe cultură, pe capacitatea de a ierarhiza (deci o atitudine axiologică !), de a constata în ce constă originalitatea sau, dimpotrivă, lipsa ei. La aceasta se

adaugă sentimentul sau percepția generală de reușită sau ratare totală sau parțială, ca și admirația sau satisfacția ori, dimpotrivă, dezaprobarea în fața acestora. Ralea nu va rămîne însă numai la această atitudine „pur estetică", ci va preciza că, „în afară de acestea, se mai adaugă și elementele anestetice, cum sînt, de pildă, sentimente de aprobare sau dezaprobare, morală sau ideologică, care nu se pot disocia complet chiar la un critic obiectiv, fiindcă și el rămîne tot un om".

În ansamblu, reacția în fața operei — desemnată sub termenul de receptare estetică — include, cum am văzut, elemente variate, deosebit calitativ între ele, dar care, topindu-se într-un tot, devin greu de disociat. Analiza atentă va putea deosebi totuși elemente senzuale (senzații, sentimente), elemente formale (rezultate printr-o imitație interioară), elemente motorii (care ne transmit imagini ale trecutului), asociații, elemente intelectuale (derivate din perceperea sistemului logic al operei, a simbolurilor ei) și sentimente oe provoacă o stare emotivă întovărășită de anumite reacții fiziologice. O asemenea reacție caracterizează pînă la urmă gustul, care nu rămîne doar o formă a senzualității individuale, ci presupune și o anumită cultură, ca și o aptitudine către tact, către proporția care constă în a căuta să împaci gustul tău cu al celorlalți. Iată că, treptat, din individuală, atitudinea apare a fi și colorată social.

Problema receptării artistice este pusă în cadrul cel mai larg în momentul în care intervine viziunea sociologică și axiologică, ce o integrează în fluxul spiritual general, punînd-o sub semnul teoriei succesului. Mihai Ralea va introduce aici o perspectivă strict funcțională asupra operei, arătînd că se acordă succesul acelor artiști care inovează fără a veni în flagrantă contradicție cu ceea ce societatea avea stabilit drept valoare. Condițiile succesului — potrivirea cu mentalitatea epocii —, actualitatea, reclama, selectarea, cuvîntul posterității pot, după cum arată exemple concrete, să fie legate de motive care n-au nimic estetic într-însele, dar asta nu le împiedică să fie semnificative : „Dacă succesul nu poate să ne indice întotdeauna valoarea reală a operei de artă, poate însă să ne dea indicații sigure asupra gustului publicului dintr-o anumită epocă". Caracterul acesta de indicator cultural-estetic al succesului merită reținut, și investigațiile sociologice ni se par în acest domeniu pasibile de roade dintre cele mai fertile, deși el nu trebuie absolutizat.

Un capitol special al problemelor receptării artistice va fi dedicat criticii ca domeniu specializat și conștientizat al procesului de evaluare artistică. Nu ne vom ocupa în acest cadru și de ac-

tivitatea criticului literar strălucit care a fost Mihai Ralea, lăsînd aceasta în seama altor cercetări, ci vom sublinia consideraţiile pe care le face el asupra criteriilor judecăţii de valoare în artă, asupra rostului criticii, a funcţiilor şi posibilităţilor ei, ca şi a manierelor diverse de a o practica, a metodelor utilizate.

Trecînd în revistă criteriile de evaluare artistică propuse de Taine, Volkelt, Freienfels, esteticianul român va ajunge la concluzia că ele pot fi sintetizate după cum privesc calitatea sau gradualitatea estetică. Fără a le transforma în canoane şi ferindu-se totodată de a se mulţumi cu rolul lor strict explicativ, care nu reuşeşte să dea răspunsuri satisfăcătoare pentru că fenomenul estetic este individual, neputînd fi descompus în elemente fără a le răpi calitatea, Mihai Ralea va oferi totuşi un cadru general al criteriilor ce pot fi utilizate. În rangul calităţii estetice, el va introduce transfigurarea estetică a realităţii, măsura în care sînt realizate intenţiile primare propuse, un tot organic, cerinţa unei tehnici şi a unui stil personal, proporţia sau dozajul elementelor anestetice, cunoaşterea expresivă a individualului şi calitatea plăcerii estetice propuse. Desigur, toate aceste criterii trebuie înţelese ca modalităţi posibile de abordare a operei, şi nu ca norme obligatorii, valabile în toate cazurile, activitatea criticului urmînd a se adecva specificului fiecărui caz individual în parte. În acelaşi fel ne sînt propuse, în cadrul gradualităţii estetice, criteriile simplităţii sau complexităţii, bogăţiei sau sărăciei elementelor, duratei, intensităţii, probităţii sau moralităţii mijloacelor de realizare a operei la acestea adăugîndu-se măsura în care opera este adaptată specificului timpului şi epocii (criteriu de care nu trebuie să se ţină seama prea mult, după Ralea), gustul şi cultura. După cum vedem, nu ne aflăm în faţa unui punct de vedere absolutist şi aprioric, suma de criterii înşirate reprezentînd de fapt o sinteză a experienţei artistice a trecutului şi urmînd să sufere modificări sau uneori să fie chiar înlăturată de inovaţie.

În acelaşi fel, metodele de a face critică (explicativă sau pozitivistă, incluzînd critica psihologică, sociologică şi tehnică, comprehensivă şi normativă) sînt maniere cu valabilitate parţială, a căror unilateralizare le face inadecvate specificităţii fenomenului cercetat. În orice caz, opera nu va putea fi privită numai din punctul de vedere al intenţiilor autorului ei, întrucît atunci viaţa ei ar fi foarte scurtă ; ci analiza trebuie să aibă în vedere realitatea fenomenală depăşind realitatea artistică. Complexitatea acestui mod de a concepe critica este exprimat de Ralea atunci cînd precizează că „critica artistică este atît o operaţie intuitivă cît şi una intelectuală. Ea presupune cel puţin trei

operațiuni : o înțelegere, o explicație și valorificarea fiind o sinteză a procedeelor intuitive ale gustului cu procedeele raționale ale judecății de valoare. Critica artistică nu se aplică numai materialului pur estetic, ci se adresează totalității operei de artă, cuprinzînd și partea anestetică". Întîlnim aici același punct de vedere cu care am polemizat, și anume că opera ar putea fi desfăcută în elemente estetice și anestetice, ceea ce ar contrazice viziunea ei ca tot organic, integrator, dar vrem să observăm că, indiferent de această contradicție, teoreticianul se dovedește și aici un antipurist. De altfel, imposibilitatea unei disecții de acest fel o recunoaște și el atunci cînd subliniază că frumosul este dat de întreg și că morcelarea, fixarea, amorțesc și omoară tocmai ceea ce este esențial în opera de artă : ritmul, zvîcnirea caldă de viață.

Rostul și funcțiile concrete ale criticii derivă din însăși concepția sa asupra operei de artă. Cum aceasta cuprinde, mai mult sau mai puțin, o intenție centrală și o mulțime de sensuri inconștiente, de virtualități nepotențate, de sensuri neexplicite, rostul criticii va fi tocmai să dezvăluie asociațiile posibile, excitările mintale, poate nebănuite chiar de autorul operei, semnificațiile care rezultă chiar pe deasupra voinței sale din bogăția acesteia. După cum observă cu subtilitate Ralea, nu toate elementele conținute în operă ajung să fie dezvoltate, iar dacă ea n-ar cuprinde decît o singură intenție sau idee, ar muri repede O creație este cu atît mai viabilă cu cît are mai multe subsoluri, mai multe virtualități inconștiente, deci, am spune noi, cu cît este mai polisemică. Ideea aceasta presupune deci că opera se supune unei mari varietăți de interpretări, că nu este valabilă niciodată una singură și că în măsura în care sînt corect făcute aceste interpretări se susțin ca o nouă viață a uneia și aceleiași opere. Aceasta este, credem, sensul cunoscutei afirmații după care „criticul e un creator de puncte de vedere noi în raport cu o operă. El o face iubită și din alte motive, înțeleasă și din alte prisme, îi aduce noi aderenți, formează un nou prozelitism, pentru că trăiește noi interese, atrage cititori și oameni pe care vechile aspecte nu-i interesau. Adăugînd o nouă aripă edificiului, el îl face să trăiască încă. Și descoperind panorame neobișnuite, generalizează creația artistului. Criticul întreține longevitatea artei". Este, poate, caracterizarea cea mai sugestivă a rolului creator al criticii în estetica românească.

Capitolul categoriilor estetice, ultimul despărțămînt al cursului de estetică generală al lui Mihai Ralea, ocupă un loc însemnat în economia preocupărilor sale, mult mai mare decît cel pe care i-l acordase, de pildă, Tudor Vianu în *Estetica* sa. Sînt

cercetate amănunţit nu numai categoriile principale : frumos, urît, comic, tragic şi sublim, dar şi caracteristicul, grotescul, individualul şi tipicul, graţiosul, ca şi unele subdiviziuni ale acestora (de fapt o atenţie specială se acordă doar modificărilor sau varietăţilor comicului, cum sînt umorul, spiritul, burlescul, ironia).

Concepţia sa generală asupra categoriilor va fi consecventă distincţiei pe care o face el între estetic şi artistic, socotind că avem de-a face de fapt cu proiectarea asupra naturii a unui punct de vedere estetic mai vechi. Justificarea acestei poziţii, Mihai Ralea o consideră a sta în faptul că în fond concepţia noastră asupra vieţii este o concepţie teatrală, astfel încît îi pot fi aplicate categoriile proprii artei. În acelaşi timp, pe linia tradiţională a mai tuturor sistemelor estetice, el va lega categoriile de filozofia generală, de atitudinea în faţa vieţii(*Weltanshaung*), ceea ce nu poate justifica scoaterea lor din cîmpul preocupărilor estetice, cunoscută fiind poziţia sa antipuristă.

Negînd existenţa unor categorii estetice izvorîte din natură, pe motivul că aceasta este lipsită de finalitate şi ca atare nu suportă valorificarea estetică, comparaţia dintre voinţa iniţială şi izbutirea finală, Mihai Ralea o va studia doar în dinamica internă a artei, domeniu în care va face nu puţine observaţii de mare fineţe. Vorbind despre mutaţiile care au avut loc în mentalitatea estetică de la începutul secolului al XIX-lea, mutaţii provocate direct de schimbările revoluţionare care au loc în artă, el va observa, de pildă, că s-a produs „înlocuirea categoriilor care dădeau o plăcere prin recunoaşterea revelaţiei. Plăcerea afectivă a fost înlocuită cu cea intelectuală". Fără a putea absolutiza, această constatare este totuşi în linii mari exactă şi în orice caz ea serveşte drept argument tezei autorului ei, după care categoriile estetice sînt legate de fenomenul artistic şi doar prin intermediul acestuia de realitate. Dacă nu putem fi de acord cu acest punct de vedere atunci cînd încercăm să explicăm arta genetic, nu i se poate nega orice îndreptăţire atunci cînd ne referim la momentul de faţă.

De cel mai mare interes ni se pare încercarea de a caracteriza categoria de frumos opunînd-o în mod antipodic caracteristicului. Între elementele frumosului evidenţiate pe parcursul analizei citäm impresia de totalitate, de organism, de perfectă solidaritate a părţilor dînd armonie ansamblului, faptul că el produce o plăcere directă, simplă, imediată, care iese dintr-o anumită senzualitate, este dezinteresată şi se referă la formă, impresia de echilibru şi siguranţă de sine care îl apropie de aspectul clasic. Notele înşirate mai sus nu sînt toate proprii

doar frumosului, ci se aplică valorii estetice în genere (îndeosebi primele), dar ansamblul lor reprezintă o caracterizare destul de sugestivă, care merită reţinută. Originală ni se pare aici opoziţia pe care Ralea o propune nu între frumos şi urît, cum se face de obicei, ci între frumos şi caracteristic. Acesta din urmă este adevăratul antipod artistic al frumosului : în loc de o solidaritate a părţilor avem o exagerare a unei părţi sau a unui grup de părţi în dauna totului. Caracteristicul este triumful unui grup, totalul fiind definit printr-un singur atribut care poate să ne dea o indicaţie generală asupra întregii opere. Atunci însă cînd se exagerează elementul individual, caracteristicul devine grotesc, foarte aproape de fantastic şi de urît, pentru că exagerarea pînă la monstruozitate iese din cadrul frumosului. Ralea va lega de altfel această opoziţie dintre frumos şi caracteristic de cea dintre tipic şi individual. Individualul se ocupă cu ceea ce este trecător, particular în spaţiu şi timp, în vreme ce tipicul se caracterizează prin generalitate, permanenţă, eternitate, previzibilitate, ordine morală şi aspect social. Aceste categorii pot trece una într-alta, excesul de caracteristicitate al tipicului ducînd, de pildă, la individual. Plăcerea produsă de caracteristic este complicată, compusă din nuanţe de plăcere şi neplăcere, mijlocite de elemente eterogene şi avînd caracter intelectual, nu afectiv. De fapt este o suspendare a plăcerii directe, o rezistenţă în faţa plăcerii afective caracteristicul fiind perceput şi asimilat printr-un raţionament, printr-o comparaţie, însoţite de un fenomen de cunoaştere. Caracteristicul apare ca un fel de îmbinare între frumos şi urît.

Cea mai largă analiză este făcută în legătură cu categoria comicului şi subdiviziunile sale, cu care prilej este amintită contribuţia lui Kant, Schopenhauer, Bergson, Ribot, Lipps. Făcînd delimitarea între rîs şi comic, arătînd că există şi un comic anestetic, cum este cel din viaţă, Ralea se ocupă îndeosebi de atitudinea, mecanismul şi varietăţile artistice ale comicului. Între caracteristicile generale ale comicului sînt citate transformarea unui element serios în altul neserios, evitîndu-se însă situaţiile penibile, respectîndu-se caracterul iluzoriu al transformării şi pretenţia umană prezentă. Sentimentul comic este complex, incluzînd elemente de încordare şi uşurare în acelaşi timp, iar clasificările comicului pot fi diverse : comicul de cuvinte, de situaţie sau de caracter, pe de o parte, comicul intelectual, de imaginaţie, religios sau estetic, pe de alta, şi, în sfîrşit, varietăţile clasice : umorul, spiritul, burlescul, ironia. În toate aceste cazuri, trăsăturile ideii de comic rămîn aceleaşi, sintetic exprimate în cele ce urmează : „1) O reacţiune uşoară în faţa feno-

menelor. 2) Considerarea individualului. 3) Disocierea momentului prezent de legătură cu trecutul și viitorul *(carpe diem)*. 4) Inversiunea valorificării prin reducerea unui lucru mare la ceva mic, bagatelizarea a ceea ce este serios și grav. 5) Eliberarea de sub rigurozitatea determinismului, comicul ținînd de hazard, ceea ce dă un sentiment de libertate. 6) Suspendarea urgenței necesităților vitale, comicul fiind un fenomen de lux. 7) Atitudinea de dispreț, rîsul fiind o pedeapsă ușoară. 8) Lipsa de emoționalitate".

Trăsăturile înșirate reunesc într-o caracterizare de ansamblu dintre cele mai complete din cîte cunoaștem specificitatea comicului și, deși, sînt rodul reunirii unei mari varietăți de puncte de vedere, se constituie într-o configurație inedită, de certă originalitate. Ne aflăm, cred, în fața unui sugestiv exemplu despre felul în care poate fi creatoare o erudită sinteză a unor păreri care fiecare în parte a apărut sub o formă parțială.

O altă categorie estetică studiată este tragicul, a cărei actualitate și legătură cu evenimentele epocii, cu atmosfera ei de ansamblu sînt subliniate de la început. Discutînd despre cadrul și condiționarea social-umană a tragicului, Ralea va indica fenomene ca lichidarea individualismului, presimțirea schimbărilor, sentimentul de singurătate și pretenția de a rămîne liber. Desigur, lipsite de un conținut social-istoric concret, aceste trăsături rămîn vagi și insuficiente, dar, după cum vom putea observa, adresa socială a caracterizărilor făcute este destul de precisă. Fără a lega direct preferința pentru tragic de orînduirea modernă, el va face lucrul acesta prin intermediul filozofiei, ale cărei tendințe — lăsînd la o parte unele vicii de formulare — sînt surprinse cu extremă acuitate. Să nu uităm că lucrul acesta se petrece într-o perioadă cînd o serie de orientări ca fenomenologia și structuralismul abia se afirmaseră și implicațiile lor social-umane abia dacă erau întrezărite.

Discuția despre tragic va fi dusă și în continuare — mai mult decît în cazul oricărei categorii estetice — în strînsă legătură cu o concepție generală despre viață, fiind foarte grea, dacă nu imposibilă, izolarea lui într-o accepție pur estetică. În acest context — referindu-se la Nietzsche, Kierkegaard, Schopenhauer, Max Scheler, Gabriel Marcel — sînt generatoare de tragism antinomiile dintre posibil și real, finit și infinit, general și individual, opțiune și fixare, etern și prezent, ubicuitate și unitate, desigur în măsura în care sugerează o convertire estetică în operă. În genere, tragicul se percepe fără emotivitate, cu un fel de răceală, și chiar cu seninătate, va observa Ralea. Nu se produce în percepția tragicului un dezechilibru afectiv, el ră-

mîne detaşat de eul nostru ca un aspect obiectiv, apărînd sub forma de destin al unei personalităţi unitare.

În legătură cu sublimul — discutînd opiniile lui Berkeley, Hartmann, Lipps, Volkelt ş.a. — sînt formulate unele condiţii de existenţă a căror reunire conturează, după părerea noastră, destul de complet această categorie estetică. Astfel aceasta presupune anumite dimensiuni, putîndu-se vorbi de sublim doar de la un anumit grad de mărime, o anumită concentrare şi grad de conştiinţă, incluzînd întotdeauna o valoare omenească şi avînd o formă estetică adesea neglijate. Tendinţa către infinit se uneşte cu o scădere a eleganţei formei, lucru care se manifestă, desigur, în mod diferit în cazurile stenice (grandiosul şi admirabilul) faţă de cele astenice (înfricoşătorul, groaznicul, cruzimea).

Avem astfel un sublim de formă şi un sublim inform, în funcţie, desigur, nu numai de sentimentul ce ni se transmite, dar şi de construcţia internă a operei sau de caracterul obiectului natural respectiv.

În toate aceste manifestări avem de-a face cu forţe grandioase, care ameninţă îngrădirile ce opresc desfăşurarea lor sau ajung să le rupă, dar aceasta nu înseamnă că toate modurile de realizare a grandiosului duc obligatoriu la sublim (uneori avem de-a face cu alte categorii estetice, alteori ieşim chiar din această sferă). Reţinem, în acest sens, formularea : „Sublimul poate să fie acum definit ca o realizare estetică care vrea să rupă limitele impuse. Sublimul e forţa de mărime neobişnuită care fiind oprită în desfăşurarea ei reduce acest fenomen. Sublimul se bazează pe trei elemente : o idee de spaţiu, una de timp şi una de putere *(Kraft)* care se desfăşoară şi care este oprită".

În opoziţie cu sublimul este cercetat graţiosul, bazat în genere pe armonie, echilibru, proporţie, pe dimensiuni mici şi o compensare între afecte şi raţiune. Graţia se exprimă, pe de o parte, printr-un element ce ţine de aspeotul exterior fizic aşa cum au susţinut teoriile secolului al XVIII-lea — lipsa de efort, mişcarea suplă — şi, pe de altă parte, pe un echilibru sufletesc, un suflet frumos, după Schiller şi Volkelt. Se pune şi problema raportului dintre forţele utilizate şi rezultatul obţinut, după cum observa Spencer, în sensul că, ori de cîte ori un lucru e făcut printr-o risipă, dintr-o acumulare de prea multe mijloace, pentru a da un efect prea mic, nu putem vorbi de senzaţia graţiei „Graţia este mai ales o economie de forţe şi de eforturi", astfel încît să obţinem efecte importante prin mijloace simple, dar perfect întrebuinţate.

Trecerea în revistă de mai sus este semnificativă nu numai pentru caracterul ei sintetic şi informativ, dar şi pentru că arată existenţa unei concepţii închegate asupra unuia dintre capitolele generale ale oricărei estetici.

Încercînd să sintetizăm contribuţia adusă de Mihai Ralea în estetica românească, vom atrage atenţia în primul rînd asupra ideii artei ca plăcere a artificialităţii, bazată pe însuşirea specific umană de amînare şi de construcţie. Situîndu-se pe o poziţie sociologică şi istorică în tradiţia lui C. D. Gherea şi G. Ibrăileanu, gînditorul va contribui în mod esenţial la conturarea unei concepţii apropiate de marxism asupra autonomiei esteticului, fiind în acelaşi timp unul dintre combatanţii cei mai activi atît împotriva estetismului, cît şi a exceselor naţionaliste. Teoria specificului naţional va dobîndi preţioase şi importante nuanţări şi precizări, susţinute de o îndelungată activitate practică, profund polemică, îndreptată împotriva tendinţelor retrograde.

La aceasta se adaugă şi unele contribuţii specifice în domeniul antropologiei filozofice şi a sociologiei artei pe care — după cum vom arăta şi în note — Mihai Ralea le realizează tot în cadrul unor „cursuri de estetică" şi le consideră ca o pregătire pentru a se apropia de fenomenul artistic. Consideraţiile despre distincţia între antropologia fizică şi cea filozofică, definiţia omului, a moralei, a politicii, a economiei sau artei pe de o parte şi natura succesului, tipurile sale, mecanismul după care se desfăşoară portretul eroului, moda pe de altă parte conturează cadrul general în care vor fi formulate concepţiile estetice ale lui Mihai Ralea. După cum am arătat în altă parte * gînditorul român are o contribuţie specifică şi în teoria valorilor ceea ce aruncă o lumină specială asupra concepţiilor sale estetice. Valoarea în artă este judecată după criterii axiologice intrinseci şi extrinseci realizîndu-se o fericită sinteză între individualitate şi societate — în trecerea de la dat la construit.

Sociologia artei nu este urmărită atît în procesul creaţiei cît în receptare cînd rolul regulator al sancţiunilor premiale sau penale este cel care contribuie la stabilirea tablei de valori a unei naţiuni, epoci, clase sau grupări sociale. Axul director al concepţiei sale este în acest sens determinist şi cadrul în care cauzalitatea se realizează este funcţionarea socială a structurilor sociale cele mai diverse. În cazul specific al faptului estetic Mihai Ralea atrage atenţia asupra complexităţii interrelaţiilor

* *Din tradiţiile gîndirii axiologiei româneşti*, Ed. ştiinţifică, 1970.

ce au loc și — după cum s-a mai arătat — recunoaște autonomia relativă a formelor acesteia.

Referindu-ne la materia cursului ce l-am inclus la sfîrșitul acestui volum și care pregătește una dintre lucrările principale ale gînditorului român — *Explicarea omului* ce va apărea în 1946 trebuie să observăm că problematica umanismului străbate întreaga sa operă situîndu-se din acest punct de vedere în perspectiva cea mai înaintată. Opera sa de psiholog, sociolog, estetician, literat își are izvorul ultim în această viziune general-umană, universalistă care se întemeiază pe încercările de a defini omul și rostul său în lume.

În procesul clarificării concepțiilor sale Mihai Ralea va sublinia că formele vieții spirituale sînt determinate de structura economiei și de raporturile de producție așa cum a arătat marxismul, ele reprezentînd construcții omenești în opoziție cu natura. În cursul de antropologie reprodus în acest volum el își propune să urmărească însuși felul în care conduita umană devine posibilă prin refularea datului natural. Prima sa poziție e de negațiune dialectică, de rezistență, de invenție, de piedici. Omul e un creator de piedici spre a-i înfiripa anumite libertăți, creațiunile sale, de la economie la artă și morală, se înfățișează ca alcătuiri proprii. Reține atenția în primul rînd definiția omului ca „animal care-și poate amîna sau opri reacțiile". Evident sub raport gnoseologic introducerea acestui factor al amînării — intervenind în resortul gnoseologic al reacțiilor umane — este extrem de fertil în explicație deși — după cum am subliniat și la început — duce implicit la o explicație incompletă. Economia nu este doar suspendare a consumației totale, morala nu se identifică cu excluderea raportului de forță, religia are și rădăcini sociale nu doar gnoseologice tinzînd nu fără o determinare extrem de precisă sociologic să elimine relativul din existentul, iar arta nu este simplă plăcere a artificialității. Din această viziune extrem de interesantă dar oarecum unilaterală vor reieși unele formulări unilaterale, economia, morala, religia și arta nu vor fi privite decît sub unghiul amînării ca funcție psihologică, ceea ce desigur nu le va explica decît parțial.

Metodologic poziția lui Mihai Ralea este justificată în sensul că alegîndu-și această perspectivă el s-a autoîngrădit conștient dovadă că în alte lucrări aceleași fenomene sînt văzute mult mai complex. În cursul de antropologie filozofică perspectiva sa va fi deci metodologic detașată de implicațiile sociologice ale

fenomenelor cercetate în timp ce în cel de teoria succesului dimpotrivă factorii antropologiei generali-umani vor păli în fața funcționării social-istorice concrete a acelorași fenomene. Într-un fel cele două cursuri sînt deci complementare.

Sinteza se va produce în lucrările sale de mai tîrziu. Aici fără a nega componentele biologice, psihologice și sociale ale definiției omului, declarîndu-se de acord cu marxismul care introduce ideea construcției de unelte ca primordială în acest context, filozoful român va încerca să găsească noi note distinctive, și trebuie să observăm că implicațiile ideii citate mai sus sînt extrem de interesante.

Dacă omul are drept condiție specifică amînarea, aceasta ar însemna că el se poate smulge determinismului natural și integra celui social. Lanțul determinismului natural lucrează mereu și e continuu prezent în firea omenească, numai că el e mereu întrerupt, complicat, deviat. Dacă am asculta mereu și integral de poruncile sale, civilizația n-ar mai fi posibilă, dar omul reușește să se smulgă acestor porunci construindu-și o lume a sa, datorită capacității de ezitare. Amînîndu-și reacțiunile, refuzînd un determinism vital, direct și imediat, el își poate completa și combina răspunsurile, și, dacă nu se rupe de natură, el va putea în schimb s-o domine, s-o domesticească și s-o utilizeze.

Concluzia de mai sus — esențială pentru înțelegerea întregii concepții filozofice a lui Mihai Ralea — ca și a implicațiilor ei estetice — este rezultatul unei analize psihologice-antropologice a întregii ierarhii a faptelor sufletești, de la cele mai simple, comune cu psihismul animal, cum e reflexul, instinctul și emoția, pînă la sentimentele superioare, gîndire și voință. Rezultatul acestei cercetări se încheie cu concluzia că pînă la urmă „*curba evoluției se desemnează de la izbucnire la amînare*. Orice cucerire psihică superioară se cîștigă printr-o oprire a cursului spontaneității naturale, prin necesitatea creșterii complexității, datorită introducerii de termeni intermediari între excitație și acțiune, prin elaborarea lentă a răspunsului final" (*Explicarea omului* p. 110—111).

În această noțiune de întîrziere stă tot specificul său diferențial în comparație cu impulsivitatea nestăpînită a psihologiei animale, va conchide psihologul. Ideea, mult mai largă decît explicările psihanalitice, este, fără îndoială, de mare însemnătate în discuția asupra originii artei, chiar dacă ea nu dă, după părerea noastră, un răspuns integral. Posibilitatea artei ca re-

zultat al posibilității de a întîrzia determinismul natural există, dar de ce este ea folosită și de ce dă un anumit produs nu este explicat.

Din perspectiva pe care o urmărim ne interesează, fără îndoială, în primul rînd capacitatea omului de a se detașa de produsele sale spirituale, capacitate care se formează în timp și care a făcut să se poată vorbi — chiar cu exagerare — de autonomia, de pildă, a artei. Mihai Ralea va considera arta ca plăcere a artificialității desemnînd astfel natura ei specifică și încercînd să sugereze modul în care ea exprimă ideea generală a amînării ca însușire umană definitorie. Formularea poate părea discutabilă, unii o vor apropia de „finalitatea fără scop" a lui Kant dar după cum am văzut gînditorul român este departe de a rupe arta de contextul ei sau de a nega utilitatea ei specifică.

Pornind de la explicarea omului ca ființă care reușește să depășească datul naturii și să construiască o lume nouă, artificială și convențională față de prima, se constituie și ideea de umanism. După cum arată Mihai Ralea, în sensul cel mai larg, umanismul înseamnă orice preocupare de a determina sau explica naiv ori cultivat ființa sau natura omului. Vicisitudinile acestei idei umaniste variază de la epocă la epocă, de la societate la societate, de la tip cultural la tip cultural. Iată-ne deci puși în fața unei încercări de explicare deterministă a evoluției istorice a acestei idei în ciocnirile ei cu acele concepții care în trecut au făcut concurență interesului umanist: ideea de divinitate, ideea de societate, ideea de natură.

Cu toată această înțelegere variată a omului, ideea de umanism a reușit pînă la urmă să capete un statut relativ autonom, și credem că în istoria filozofiei românești Ralea este omul care a apărat cu cea mai mare fermitate această autonomie. El ajunge încă în perioada cînd evoluția sa pe poziții marxiste nu era complet cristalizată să formuleze idealul umanismului socialist, e drept încă fără a întrevedea cu claritate căile realizării sale. Poate că mesajul universalist al antropologiei lui Ralea iese cel mai evident în lumină în această viziune optimistă și multilaterală a sa despre omul viitorului: „Se poate vorbi astfel de un umanism socialist. Fără să aspire ca în miturile reacționare către noțiunea de „supraom", de „erou" sau de „elită", se poate întrevedea pentru fiecare om în sînul socialismului asigurarea infinită a dezvoltării sale spirituale. Omul își poate amplifica darurile sale omenești pînă la orice potență" (*ibidem*, p. 28).

Această viziune umanist-socialistă nu o găsim ca atare încă în cursul său de antropologie dar mutațiile care se petrec în concepția sa de ansamblu vor dezvolta elementele existente aici aruncînd o lumină specifică asupra întregii sale opere.

În ce privește prelegerile de estetică pe care le-am prefațat în aceste rînduri am considerat că referiri mai largi la concepția filozofică a lui Mihai Ralea nu sînt necesare întrucît ele sînt implicite în note și în cuvîntul înainte, dar pentru o documentare mai largă trimitem la studiul nostru *. O dată cu intrarea în circuitul cultural a acestei laturi a activității teoreticianului român ea poate fi cercetată în toată bogăția ei, dobîndindu-și locul pe care-l merită în istoria culturii noastre.

* *Coordonate filozofice ale gîndirii lui Mihail Ralea,* în Volumul *Filozofia și sociologia românească în prima jumătate a secolului XIX.* Ed. Academiei, 1969.

NOȚIUNI DE ESTETICĂ

Curs de estetică *

UNIVERSITATEA DIN IAȘI
1927—1928

** Din investigaţiile întreprinse reiese că avem de-a face cu partea a doua a unui curs început încă în anul precedent (1926—1927) dar din păcate nu a fost cu putinţă să-l recuperăm cu toată bunăvoinţa şi interesul foştilor săi studenţi ca şi a unor oameni de cultură de prestigiul prof. Botez — directorul Bibliotecii Universităţii A. I. Cuza din Iaşi, prof. St. Bârsănescu — membru corespondent al Academiei, prof. Stere, Dr. Ion Străchinaru, Tr. Gheorghiu, M. N. Ungureanu. În forma pe care o prezentăm cursul este de fapt rodul conştiincioasei şi devotatei consemnări realizată de foştii săi studenţi Tr. Gheorghiu şi M. N. Ungureanu care au înfăţişat notiţele lor lui Mihai Ralea şi în urma revederii lor de către acesta s-au ocupat cu multiplicarea acestora. Lipsa de date privitoare la cursul ţinut cu un an în urmă ne face să credem că el a rămas neconsemnat.*

Mulţumim pe această cale persoanelor care au avut bunăvoinţa să ne pună la dispoziţie cursul stenografiat al lui Mihai Ralea.

A. ESTETICA GENERALĂ

Cursul de Estetică cuprinde :

1) Caracterizarea fenomenului estetic ; 2) legătura lui cu alte ştiinţe alăturate ; 3) autonomia fenomenului estetic, categoriile sau modificările sale (tragic, comic etc.) ; 4) individualizarea fenomenului estetic, stilul ; 5) valorificarea fenomenelor estetice — cu trei probleme : a) valoarea estetică, b) critica de artă sau ierarhia valorii, c) problema gustului ; 6) obiectivarea şi realizarea fenomenului estetic.

Fenomenul estetic, modificările sale, stilul, valoarea, gustul estetic şi artistic, iată estetica generală.

Estetica specială cuprinde : 1) condiţionarea biologică a operei de artă cu problemele : a) utilul şi esteticul, adică estetica evoluţionistă, b) instinctul sexual şi arta, şi c) arta şi jocul ; 2) condiţionarea psihologicului în opera de artă : a) psihologia artistului cu diferitele lui calităţi, b) actul de creaţie şi c) psihologia tehnicii diferitelor arte ; 3) condiţionarea sociologică : mediu, epocă, rasă ; influenţa modei, a claselor sociale ; sancţiunea publicului.

I. FENOMENUL ESTETIC[1]

Cursul de Estetică pe care-l voi ţine în anul acesta este continuarea celui de anul trecut. Dacă vă mai aduceţi aminte, capitolele pe care le tratam atunci erau mai mult introductive.

Astfel, ne-am ocupat în acele capitole cu ceea ce este Estetica şi mai ales cu definiţia fenomenului estetic[2], şi ajunsesem la degajarea acestor caractere : fenomenul estetic se caracterizează prin :

1) Un anumit mod de cunoaştere şi o anumită cunoaştere individuală. Nu cunoaştem lucrurile prin ceea ce au ele comun,

ci printr-un anumit aspect concret şi deosebitor. B. Croce arată că Estetica e o cunoaştere a individualului. Dacă artistul caută originalitatea, trebuie să caute un fenomen deosebit.

2) Fenomenul estetic presupune o anumită sensualitate, dar nici într-un caz o sensualitate care are ceva interesat.

3) Fenomenul estetic se mai caracterizează printr-un anumit fel de finalitate. Kant spunea că arta este o finalitate fără scop. Nu urmărim prin artă decît însăşi esenţa artei.

4) Fenomenul estetic presupune o anumită tehnică. S-a crezut că în artă este nevoie numai de creaţie ; dar nu trebuie să se uite că sinceritatea în artă este bazată numai pe convenţiune, că e o sinceritate obţinută prin mijloace tehnice. Stilul e rezultatul unei elaborări foarte greoaie. Flaubert a arătat cîtă muncă trebuie pentru formarea stilului. Arta e totdeauna expresia unei tehnicităţi.

Prin asta am desemnat forma generală a fenomenului estetic. Tot în cursul de anul trecut spuneam că există o întreagă categorie de modalităţi, fenomenul estetic îmbrăcînd diferite aspecte. Aşa, deosebisem atunci tipicul şi individualul. Artistul poate să creeze tipuri, sau să arate individualul. Shakespeare, sau Molière în Avarul, au creat tipuri, dar Ch. Dickens a creat individualităţi. Fenomenul estetic mai poate fi frumos sau caracteristic. Aşa, muzica lui Wagner este caracteristică, pe cîtă vreme a lui Mozart sau Beethoven se bazează pe frumos.

În urmă, la sfîrşitul cursului, începusem o serie de consideraţii asupra tragicului. Spuneam atunci că ceea ce este caracteristic în tragic este o *forţă exterioară*. Dar mai *este nevoie şi de o personalitate puternică*. Atunci cînd fatalitatea se aruncă asupra unui *om modest*, nu există tragic. Pentru ca să se ivească tragicul, trebuie ca personajul să fie mare, să fie cineva. Dar această personalitate nu este nevoie să aibă o voinţă puternică, lucru care s-a afirmat adeseori. Exemplul tipic este abulicul Hamlet. Pentru a se naşte tragicul însă, mai trebuie o anumită generalizare.

II. MODIFICARILE ESTETICULUI

Vom continua seria modificărilor esteticului expunînd unele consideraţii ce privesc comicul.

Bibliografia pe care o indicăm în acest sens cuprinde :

VOLKELT, *System der Äestetic ;* TH. LIPPS, *Tratatul de Estetică* şi monografia *Komik und Humor ;* M. DESSOIR, *Äestetik und allgemeine Kunstwissenschaft ;* H. BERGSON, *Le rire.*

Se impune de la început o delimitare între rîs şi comic, între care există deosebiri importante. Rîsul nu este decît un fenomen fiziologic, este reacţiunea unei persoane într-o anumită situaţie. Există rîs fără comic şi comic fără rîs. Există un rîs pur fiziologic, de exemplu acel provocat de gîdilare. Dar rîdem, de asemenea, şi la primirea unei veşti bune.

Există însă, şi un comic serios, dacă ne putem exprima astfel, un comic în care avem un rîs interior. Luăm cunoştinţă de comic fără ca, cu toate acestea, să rîdem.

Explicaţiile ce s-au dat comicului sînt foarte variate. Încă din antichitate pentru chestiunea rîsului produs de comic, avem o serie de răspunsuri. Toate, însă, ne explică numai în parte de ce rîdem de unele lucruri. Există o lege care spune că : cu cît într-o chestiune oarecare avem mai multe teorii, cu atît acea chestiune este mai dificilă.

Să citäm diferite explicaţii.

După explicaţia clasică a lui Kant, rîsul este constatarea unei contradicţii. Un clown ce vrea să sară peste un cal, se opreşte tocmai la timp şi trece pe sub cal. În accepţia lui Schopenhauer comicul este o contradicţie între conceptul unui lucru şi realitatea în sine a acelui lucru. Rîdem de o maimuţă pentru că ea seamănă cu un om.

Avem explicaţiuni care se bazează pe diferenţe morale. După Aristot şi Bain, rîsul — şi cu el şi comicul — este o degradare a unor lucruri, care degradare însă nu este prea mare, căci atunci am avea tragicul. Faţă însă de această degradare uşoară avem un sentiment de superioritate, care este pînă la un anumit punct un sentiment de securitate.

Bergson spunea că rîsul nu este altceva decît parodierea unui lucru viu de ceva automat. Rîdem de un arlequin, tras cu o sfoară, căci imită pe un om viu. Bergson ajunge la o formulă : „Le comique c'est du mécanique plaqué sur du vivant". Iată diferite exemple :

Comic de situaţie. Cineva avea un papagal care ştia să spună : „charmante soirée !". Dar acest cineva avea şi o maimuţă, care într-una din seri sparse cuşca papagalului şi-l jumuli groaznic. Cînd sosi stăpînul acasă, papagalul îi strigă ca de obicei : „charmante soirée" !.

Comic de profesie. Un vas naufragiat lîngă coasta Bretagneei. Cîţiva pasageri au scăpat complet goi pe mal cînd, deodată, veni vameşul să-şi facă datoria : să-i percheziţioneze şi să le ia vamă.

Aceste teorii însă sînt explicaţii străine de domeniul esteticii. Comicul nu poate să fie totdeauna estetic : există un comic ames-

tetic, cum este cel din viață. Anul trecut spuneam că fenomenul estetic e luat întotdeauna din artă și nu din natură. Elementul de frumos sau urît s-a creat în artă. Acestea sînt valabile și pentru comicul din literatură, din poezie, din artele plastice etc [3].

Noțiunea de comic are o accepție mult mai îngustă decît tragicul, restrîngîndu-și mereu publicul. Sînt oameni care nu rîd la situații inferioare, pentru acest lucru fiind nevoie de un anumit temperament, o anumită finalitate.

Primitivul rîde foarte mult. Dacă e adevărat că noțiunea de comic se restrînge în raport cu civilizația, în istorie comicul variază la infinit. Într-o tragedie antică sau într-o tragedie a lui Racine sau Shakespeare găsim aceleași sentimente pe care le găsim și într-o tragedie de astăzi, sentimente ale aceluiași etern omenesc.

Nu tot așa se întîmplă cu comicul. Azi o bună parte din spiritele lui Rabelais nu mai sînt rizibile, după cum ne par ieftine multe din glumele lui Dickens. Pe vremea lui Ludovic al XIII-lea era considerat ca foarte spiritual faptul că se scuipa în decolteul unei doamne ; pe vremea lui Ludovic al XIV-lea, acest lucru devenise deja un gest foarte urît și complet dezaprobat. Dacă se poate spune, comicul e legat de o anumită generație, sau mai curînd orice generație își are comicul ei. Glumele părinților noștri ni se par greoaie și nesărate.

Și pe cîtă vreme tragicul este etern omenesc, comicul este numai local omenesc. Tragicul nu apare decît atunci cînd avem împrejurări ce merg gradat către sfîrșit. Comicul însă n-are nevoie de vreo împrejurare pentru desfășurarea sa [4]. El n-are nevoie de desfășurare, ci apare în mod brusc. Poate să ni se reprezinte deodată o caricatură, și să rîdem totuși.

Putem deosebi mai multe tipuri de comic : unele care au ceva tragic mai îndelung și altele ce au un tragic de scurtă durată. Mai este și un comic al formei.

Din punctul de vedere al plasării estetice, el trebuie pus alături de urît, căci ce este o caricatură dacă nu o scoborîre pînă la urît... Vélasquez a avut o intuiție comică atunci cînd a pictat niște bufoni ce ni se par astăzi urîți. Prin aceasta însă se apropie și de tragic, aici fiind o zonă comună și tragicului și comicului. Mai este de observat că tragicul se bazează pe o lege de fier a fatalității, pe un destin implacabil, pe cîtă vreme comicul e bazat pe imprevizibil. În comediile bufe, intervenția unei situații schimbă logica piesei.

Discutînd despre caracterele generale ale comicului va trebui să utilizăm explicațiile oferite de teoriile mai sus citate.

1 Primul dintre acestea este transformarea unui element serios în altul neserios, neînsemnat. În aceasta chiar, avem un început de comic. Comicul presupune deci, şi o judecată de valoare. Dar nu orice transformare a unui element serios într-altul neserios are importanţă pentru comic. De exemplu cazul unui om care sărăceşte dintr-o dată nu este un fapt comic, deoarece provoacă compătimirea. Această transformare evoluează, lăsînd în urmă un anumit sentiment. Faţă de un om bogat, devenit mai apoi sărac, nu pot să am un sentiment de superioritate, căci m-am angajat personal şi această superioritate trebuie să fie dezinteresată. Trebuie să fie în persoana noastră un sentiment de securitate dezinteresată.

2 O altă caracteristică a comicului este aceea de a evita situaţiile penibile, netransformînd un lucru sublim în altul trivial, căci chiar obiectiv fiind, ne pare rău.

3 Mai trebuie ca transformarea unui lucru serios în altul neserios să fie numai iluzorie. Cînd vedem că un om pe care-l credeam deştept este prost, ne vine să rîdem. Dar dacă a fost deştept şi a căpătat o boală care l-a distrus din punct de vedere intelectual atunci nu mai este vorba de comic, ci de tragic.

4 Există în fiecare fenomen comic o pretenţie umană. Cînd rîd de un animal, îl antropomorfizez. Intervine deci acel „Einführung“ [5]. Comicul aparţine numai situaţiilor omeneşti.

5 În fiecare fenomen comic există un sentiment de încordare şi un sentiment de uşurare.

Cercetînd diferite speţe de comic [6] le-am putea grupa astfel: spiritul sau comicul de cuvinte, comicul de situaţie, şi comicul de caracter.

Spiritul reiese dintr-o anumită ordine a unor cuvinte care vin în conflict cu o altă ordine a unor alte cuvinte.

Comicul de situaţie îmbracă diferite forme. Astfel avem:

a) Un comic ce iese dintr-o anumită situaţie care se repetă. Bergson simbolizează această situaţie prin jucăria „diable à resort“. Apăsarea şi săltarea acestei jucării devine comică prin repetare. O asemenea situaţie găsim în Molière, în care un personaj spune mereu aceeaşi vorbă.

b) Alt comic de situaţie se produce atunci cînd un personaj ce se crede liber, este în realitate supus altuia. Bergson numeşte această situaţie „pantin à ficelle“, păpuşă trasă de sfoară.

c) O altă formă a comicului de situaţie este propagarea contagioasă. E ceea ce numeşte Bergson („boule de neige“) bulgărele de zăpadă rostogolit prin zăpadă şi mereu încărcat. Cînd facem un castel de cărţi ce se prăbuşesc rînd pe rînd, avem

un efect comic. Labiche, într-o piesă intitulată „Un chapeau en paille d'Italie" dă o serie de situaţii comice. Astfel la o nuntă un cal mănîncă pălăria de paie a unui nuntaş, de unde o serie de încurcături ce se adaugă unele la altele.

Un alt fel de comic este cel de caracter. Este contrastul dintre o anumită latură sufletească şi evenimentele prin care trece.

Putem clasifica comicul şi-n alt mod :

Comicul intelectual este comicul exercitat asupra intelectului cuiva. Ca tip avem pedantul care pare grav şi care, totuşi nu reacţionează bine la împrejurări. E doctorul sau preţioasele lui Molière, care spun vorbe fără rost. E omul ce crede că pricepe totul şi de fapt nu pricepe nimic. E tipul zugrăvit şi de Flaubert în „Bouvard et Pécuchet".

Comicul de imaginaţie. Exemplu ne serveşte Don Quichotte, fantastul lui Cervantes.

Comicul religios. Volkelt dă ca exemplu pe Tartuffe, dar acesta este mai curînd un exemplu de comic moral.

Comicul estetic, ca de pildă snobii, parveniţii ca Mr. Jourdain sau Poirier al lui E. Augier.

Esteticienii germani mai deosebesc : comicul grosier ce ne provoacă rîsul plin şi comicul care ne provoacă numai rîsul fin sau surîsul. Dar aici este o deosebire de grad şi, nici într-un caz, nu sînt două speţe de comic.

Avem apoi un comic cu elemente străine. *Burlescul* este o formă de comic ce se bazează pe unele situaţii animalice cum ar fi strănutul sau scuipatul. Acesta însă tinde să dispară. A fost însă mult speculat de Boccaccio şi de Margueritte de Navarre. În teatrul modern, cineva, într-o scenă de adulter fiind ascuns într-un dulap, strănută. Tot acest subiect formează în bună parte tema romanelor lui Rabelais, care era un ţăran viguros şi plin de viaţă. Ştiţi ce vrea să zică o masă pantagruelică : e exaltarea comică a apucăturilor animalice. Mai găsim apoi burlescul în romanele lui Zola, care se complăcea în descrierea elementelor ce ţin de fiziologie.

Grotescul, — e ridicarea pînă la o potenţă exagerată a ceea ce este caracteristic cuiva. Dacă ceea ce este specific cuiva este exagerat, avem atunci senzaţia de grotesc. Uneori grotescul se confundă cu caricatura. De pildă, caricaturistul Jiquide făcea caricatura unui om cu capul mare şi picioarele mici, ceea ce dădea senzaţia de grotesc. Acesta a fost genul dominant pînă la Daumier. Uneori grotescul poate ajunge la fantastic. Astfel se întîlneşte în literatura lui Hoffman, Poë, Villiers de l'Isle Adam. De asemenea, găsim grotescul în muzică, cum ar fi în simfonia fantastică a lui Berlioz, şi chiar în simfoniile lui

R. Strauss, care a utilizat întîi comicul şi apoi chiar grotescul.

O altă noţiune de care trebuie să ne ocupăm este *caraghiosul*. Are loc o ciocnire [7] între o tendinţă naivă şi o altă tendinţă în care naivitatea tocmai se trezeşte. E tipul provincialului în capitală, care nu ştie ce să mănînce nici cum să mănînce. E un contrast între o tendinţă naivă, de modă veche, şi o tendinţă actuală.

Comicul cinic este acela care se manifestă în dauna oricărui element moral. Există un comic moral şi unul amoral. Cel amoral nu ţinteşte să scoată învăţăminte din orice situaţii. Iată un exemplu din Oskar Wilde: „Se numeşte familie o grupare de indivizi uniţi prin sînge şi deosebiţi prin chestii băneşti". Sau altul: „Părinţii sînt ca şi cartofii: trebuie să-i îngropi ca să le iei rodul".

Spiritualul [8]. Ceea ce caracterizează noţiunea de spiritual este o împreunare de imagini, făcută în mod voluntar, pentru un anumit efect. La cuvinte există adeseori o transformare a sensurilor, un cuvînt poate să aibă 3—4 înţelesuri. Dacă asociezi un cuvînt cu înţelesul propriu cu unul la figurat obţii spiritul. A doua caracteristică este că spiritul se face pe cale verbală. Prin sunete sau culori nu se obţin spiritele. Cînd spui spirit spui un element verbal. A treia caracteristică e că spiritul trebuie să fie scurt şi precis. Aceasta îl aseamănă cu maxima sau aforismul. Al patrulea accent, indicat de Bergson, e că spiritul e o înfăţişare dramatică de a vorbi: „l'esprit c'est un façon dramatique de parler". Cînd faci un spirit, atingi o anumită persoană. Spiritul se aseamănă cu dialogul. Prin înfruntarea pe care o presupune [9] o asemenea întrecere e de pildă dialogul din teatru. În al cincilea rînd, spiritul nu poate fi conştient şi voit, el vine în chip spontan. Freud arată că în multe cazuri el a ieşit din refulare. Spiritul are o anumită semnificaţie, e o manifestare a inconştientului şi nu se face niciodată la întîmplare, ci are o anumită tendinţă. Spiritul iese din transformarea limbajului din diverse sensuri pe care le capătă un cuvînt, putîndu-se face astfel mai multe jocuri. Primul element al spiritului e o anumită împreunare de imagini bazată pe acea alunecare între sensul propriu şi cel figurat. Spiritul trebuie să aibă o constituţie verbală, existînd totuşi un „fel de spirit" şi în muzică, ca în Simfoniile lui R. Strauss de pildă spiritul presupune apoi un dialog spiritualizat. El se petrece în noi, ca şi un dialog pe scenă, pentru a ridiculiza pe cineva. Bergson spune că spiritul este un fel de a vorbi. Caracterul spiritului se vede dacă-l rarificăm [10]. De pildă, Madame de Sévigné spunea fiicei sale bolnave: „J'ai mal à votre poitrine". La fel în

Molière, cînd medicul ia pulsul lui Sganarelle pentru fiica lui bolnavă. Rămîne să studiem acum cîteva cazuri în care are loc spiritul.

1. Are loc cînd într-un mulaj de fraze banale căutăm să introducem o idee absurdă. De pildă cînd lui Mr. Prudhomme i se dă o sabie cadou, el zice: „Ce sabre est le plus beau jour de ma vie".

2. Cînd ne facem că luăm o frază la propriu, ca fiind dată la figurat. De exemplu un beţiv care ar spune că „ulciorul nu merge de multe ori la apă". Sau cînd se face o transformare de la figurat la propriu. Despre un scriitor fără spirit, cineva spunea „il court après l'ésprit". Atunci un sportiv [11] zice: „Je parie pour l'ésprit".

3. Inversiunea. Într-o comedie a lui Labiche, un personaj aruncă scrumul de ţigară de la etaj în capul celui de pe terasă. Întrebat de cel de pe terasă: „De ce dai scrumul pe terasa mea?" el îi răspunde: „De ce ţi-ai pus terasa sub ţigara mea?"

4. Interferenţa sau calamburul. Un exemplu din Al. Teodoreanu, cînd spune: „Morţii cu morţii, viii cu viile.

5. Transpoziţia. Un lucru ce trebuie spus grav e spus frivol şi invers. Jean Paul Richter zice de o aurora că „cerul trecea de la alb la roşu ca un rac ce fierbe în oală". Spiritul nu trebuie să fie căutat, conştient. Freud explică spiritul ca pe un „acte manqué", ca o răzbunare a inconştientului.

Care sînt diferitele specii de spirit?...

1. Spiritul poate să fie răutăcios, agresiv, căutînd să facă numai rău.

2. Spiritul poate să fie şi inofensiv. Spiritul răutăcios ia naştere în satiră, care nu este altceva decît o poetică înşirare de spirite, dar totuşi cu un element agresiv.

3. O altă speţă este *ironia* [12]. Ea are următoarele elemente: a) o atitudine de valorificare. Spiritul e dezinteresat; dar un om ironic este un om care valorifică. Ironia nu este estetică cum e spiritul, căci nu e aşa de dezinteresată, ca el. b) Ironia e o aluziune, o exprimare invertită. Cînd zicem că un lucru murdar este frumos, spunem tocmai inversul, facem o valorificare contrară. c) Ironia e o atitudine ipocrită a spiritului constînd în a idealiza o serie de defecte, lăsînd să se vadă că nu credem în aceasta. Ironia e veche în istoria Esteticii. Socrate a întrebuinţat-o spre a proba adevărul. În timpul romantismului german, ironia era [13] însăşi concepţia romanticilor. Ei concepeau lumea în curgere continuă, fiecare moment avînd conştiinţa superiorităţii sale faţă de un altul trecut. Ironia are atunci o conştiinţă critică faţă de o perfecţiune finală. Pe atunci

era vorba chiar de specii întregi de ironii. Ironia are în sine un grăunte de înţelepciune în mijlocul entuziasmului. Novalis spune: „Ironia este conştiinţa micimii mele în expansiunea mea". Azi ironia e o anumită formă a satirei, cu o anumită tehnică.

*

Dintre categoriile sau modificările esteticului, mai avem de studiat ultimele forme ale esteticului, anume: umorul [14], sublimul şi graţiosul.

Umorul, la origine înseamnă secreţiune. În sensul antic, era legat de anumite manifestări fiziologice. Apoi înseamnă dispoziţie. La Shakespeare înseamnă schimbare de dispoziţie. Mai tîrziu înseamnă o îmbinare de senzaţii sufleteşti, cum o numea Zeissing, de tragic şi de comic. Ţinînd seamă de cei doi poli ai vieţii afective, e sentimentul cel mai complet. Şi fiind mediu ca şi viaţa, umorul a fost considerat de Höffding ca intrînd în esenţa vieţii. Bergson defineşte bine viaţa, ţinînd seama de ceea ce e pitoresc, creator. El a opus acest lucru ştiinţei, dar trebuie opus şi artei. De obicei viaţa este monotonă, e ţesută din fenomene importante şi medii. Dacă în concepţia engleză viaţa înseamnă tocmai contrabalansarea aceasta dintre tragic şi comic, această concepţie exprimă cel mai bine viaţa. Aproape toţi autorii ce ţin de tragic au căzut şi în vesel. Shakespeare pune alături de un personaj tragic pe unul vesel. În timpurile moderne, Cehov e un umorist care ţinînd seama de ceea ce e dureros, surîde totuşi. Dar umorul mai poate fi privit şi altfel:

Pînă la un anumit punct el este spirit, distracţie; dar s-ar putea confunda cu ironia. Totuşi, sub acest aspect se ascunde o atitudine serioasă a vieţii. Autorul uzează de acest mijloc, fiindcă a avut cîndva un ideal despre care acum glumeşte. Umorul e un amestec de serios şi neserios, chiar de atitudine filozofică. Umorul nu e uşuratic. E în genere o atitudine în care glumeşti, fiindcă ţi-e distrus un ideal. Figaro zicea: „Me moquant des sots, bravant les méchants, je me presse de rire de tout, de peur d'être obligé d'en pleurer". Umorul ţine seama de existenţă şi e o treaptă către sentimentul etic. În acelaşi timp umorul presupune o adîncă pătrundere a vieţii. Priveşte lumea cu simpatie. Ironia lui Voltaire e uscată, rece: umorul lui Dickens e o glumă amestecată cu păreri de rău. Din acest dualism al umorului, rezultă că el se altoieşte pe firile pesi-

miste. Viaţa e destul de amară, dar poţi să-ţi permiţi şi spirite. Prin asta umorul se apropie de tragic ; dar tragicul concepe existenţa supusă unei forţe oarbe, pe cînd umorul nu ia lucrurile chiar în aşa de serios cum le ia tragicul.

Sublimul presupune anumite dimensiuni. Este sublim ceva de la un anumit grad de mărime. Pentru sublim trebuie mai întîi ceva imens, apoi o anumită concentrare. Astfel de pildă un act de voinţă nu trebuie să fie numai grandios, ci şi intens. Aceste dimensiuni trebuie să aibă apoi şi o valoare omenească. Nu pot avea sublim de la un sălbatic [15]. Trebuie apoi un anumit grad de conştiinţă. În manualul lui Vischer se deosebesc : un sublim al forţei ; un sublim al spaţiului (cînd vedem marea sau munţii) ; şi un sublim al timpului. Trebuie să adăugăm că există în toate acestea „ceva" omenesc. Muntele sau marea sînt sublime, pentru că ni le închipuim sub acest aspect omenesc. Marea e sublimă, pentru că ni-o închipuim ca o uriaşă frămîntare umană. E aici un proces de Einfühlung. Mai trebuie ca fenomenul uriaş să tindă către ceva supra-omenesc, către ceva care depăşeşte banalul. Voinţele mari sînt sublime cînd fac ceva mai presus de orice fiinţă omenească. Cînd un lucru e săvîrşit, nu e sublim, căci trebuie să aibă un caracter de infinitate. Pentru sublim mai trebuie o anumită formă estetică. Cînd interpretează un episod dramatic, artistul caută să-i dea o formă cît mai perfectă. Artistul dă frazei un grad de stilizare. În sublim, forma e neglijată. Cînd se prezintă un caracter impetuos, artistul nu mai are acea cizelare în perfecţiune. Şi se poate spune că dacă artistul dă o atenţie prea mare formei, fondul e ratat [16].

În sublim e ceva colosal ; dar colosalul este tocmai un rezultat al lipsei de formă. Sublimul se prezintă ca ceva sălbatic, netransformat, necizelat. Sublimul presupune deci : un element omenesc, o tendinţă către infinit, o scădere a eleganţei de formă. Avem diferite feluri de sublim : sublimul groaznic, care ne dă forme de cruzime. Acest sublim e astenic. Mai avem grandiosul şi admirabilul, care sînt stenice.

Graţiosul. Graţiosul e opus sublimului. În graţios avem armonie, echilibru, proporţie. El e rezultat dintr-un echilibru între afecte şi raţiune. În ceea ce priveşte raportul dintre afecte şi raţiune, avem trei cazuri : 1 raţiunea domină sentimentele (omul rece, raţional) ; 2 simţurile domină raţiunea (omul senzual) şi 3 un echilibru între ele, din care rezultă graţiosul. Graţiosul e o îmbinare armonică. Elementele de exprimare estetică coincid cu această definiţie. În sublim avem nevoie de cuvinte mari, în graţios de cuvinte dulci.

Culoarea trebuie să fie atenuată, drăguță. Întîlnim grațiosul mai ales în arta feminină, ca rezultat tocmai al acestei proporții dintre rațiune și simțuri.

Să mai vorbim, acum, despre *urît* din punct de vedere estetic. Psihologicește, urîtul e disgrație, dezarmonie. Din punct de vedere estetic, avem întîi un urît interior, urîtul conținutului. În romanele lui Balzac, în care se descriu apucături josnice sau vicii, întîlnim tocmai acest urît al conținutului. Îl întîlnim de asemenea într-o pictură cu expresii hidoase, sau într-un monument cu linii disgrațioase.

În estetică nu există subiect frumos sau urît, toate subiectele fiind la fel. Este lucru cert că în artă nu importă tema. Urîtul nu importă decît în psihologie, în artă nu are nici un sens. Goya exprimă tipuri de degenerați, Velasquez pictează pitici degenerați, Baudelaire descrie cadavrul în descompunere, iar Verhaeren descrie gările și uzinele, subiecte urîte [17], dar reușite totuși. Din punctul de vedere estetic, *urîtul* e o greșeală a exprimării artistice, e lipsa de expresivitate, ratarea artistică. Accepția de urît în Estetică, e relativă la tehnică. Numai greșind tehnica, ajungi la urît [18].

III. STILUL

Bibliografia de la care pornim în discutarea problemei cuprinde lucrările lui VOLKELT, *Aesthetick*, vol. II ; UTITZ, *Aeshetick*, vol. II ; UTITZ, *Was ist Stil ?... ;* M. FREIENFELS, — *Psychologie der Kunst ;* L. BLAGA, *Filosofia stilului.*

Problema stilului trebuie introdusă în problema individualizării. Fenomenul estetic se diferențiază, nu plutește în atmosfera timpului, ci e legat de o anumită specificitate [19].

Stil, în latinește „stillus", în grecește „stylos", înseamnă condei. La început însemna scris caligrafic, apoi scris în sens figurat. Astăzi cuvîntul stil are diferite înțelesuri : Zicem despre o biserică că are un anumit stil. Aici stilul e un procedeu arhitectural. Se vorbește apoi de o perfecționare a artei de a scrie. Se are în vedere de astă dată maniera, cizelarea formei. Un alt înțeles e acela de a scrie corect, adică în conformitate cu legile lingvistice și gramaticale. Cînd vorbim de stil, trebuie să ținem seamă de o anumită unitate tipică. Ceea ce caracterizează această noțiune e că, de la început pînă la sfîrșit, găsim aceeași tehnică. Un autor are stil, cînd scrie într-un anumit fel al său, și nu are stil cînd scrie într-o anumită modă a timpului

său. Nietzsche întrebuinţează noţiunea de stil relativ la cultură. El zice că poporul german nu are stil, adică nu are o unitate, deoarece uneori se inspiră de la slavi, alteori de la francezi etc. Poporul francez are un stil cultural, căci din secolul al XVII-lea pînă azi, are un anumit fel de a gîndi, la baza gîndirii sale stînd raţionalismul. Dar nu este suficient ca părţile să fie corelate, ci mai trebuie şi originalitate. Putem avea unitate în banalitate. O naţiune sau un individ trebuie să se exprime original. Buffon zicea „Le style c'est l'homme" ; deci al doilea caracter al stilului e de a fi ceva propriu. Cînd spunem că cineva are stil, ne gîndim la un om cu o formă îngrijită, care are o tehnică deosebită de a altor scriitori. E deci o constrîngere a celorlalţi scriitori [20]. Într-un timp, într-o ţară, se formează un anumit fel de a scrie. A avea stil înseamnă a avea o disciplină. Deci, ceea ce este contrar stilului e neglijenţa. Dificultatea multor scriitori constă în greutatea de a se adapta la tehnica socială. Flaubert scria o săptămînă numai pentru o frază. La fel Voltaire, Renan, A. France etc. Stilul e o severitate a artistului faţă de propria sa creaţiune.

Stilul, deci, are : unitate, originalitate şi disciplină. Reiese din aceste caractere că avem de-a face cu două tipuri de stilişti : unii sînt scriitorii cu fraza imperfectă, dar care au cîte un epitet nou. Aceştia nu sînt stiliştii ci creatorii de expresii şi ţin de originalitate.

Ceilalţi sînt stiliştii propriu-zişi. A. France, care variază tehnica cu detalii puţine, e stilist în acest sens. De asemenea, la noi, Sadoveanu, care ţine de felul de a scrie al cronicarilor. Cei cu versul liber au fost creatori de expresii. Arghezi nu e un stilist, căci siluieşte versul, dar creează epitete sau formule stilistice cu totul noi, e deci creator de expresii. Alecsandri e stilist, Eminescu e creator de expresii. J. Cocteau şi P. Morand sînt creatori de expresii, dar nu stilişti. La fel în pictură, şcoala lui Monet, faţă de a lui David [21]. În ambele cazuri, însă, avem o individualizare din ceva vag.

Tipurile de stiluri se deosebesc după împrejurările care determină un anumit fel de a scrie. Pe timpul lui Buffon se cunoştea numai stilul omului, al artistului. Stilurile se deosebeau după fiecare scriitor în parte. Azi deosebim mai multe tipuri de stil :

1. *Stilul naţional,* e modul de a vedea lucrurile în felul poporului tău. Artistul trăieşte într-o anumită ţară, cu o anumită lumină etc. Pictura unui pictor de aici şi a unuia din Île-de-France sînt deosebite. Şcoala veneţiană e deosebită de cea olan-

deză. Stilul gotic e deosebit după țară. Cel francez e deosebit de cel italian : Notre Dame e deosebită de Domul din Milano. Stilul gotic spaniol are mai multă severitate decît cel italian. Stilul românesc e cel bizantin romanizat, ținînd de o sensibilitate românească. Un estetician vorbea de „deutsche Sehen". La fel s-ar vorbi de o vizualitate românească. În literatură : un german nu putea să scrie un roman de-al lui A. France, sau un latin unul de Dickens, sau un francez unul de Dostoievski. Dar muzica naturală rusă, cît e de deosebită de cea cerebrală, artificială, a unui Debussy !...

2. *Stilul epocii.* E o epocă a goticului, alta a Renașterii, alta a rococo-ului. Ceea ce e în spațiu stilul național, e în timp stilul epocii. Aici se poate vorbi și de un *stil al școlii.* Dacă artistul e legat de vreo școală, scrie în stilul ei : e clasic, romantic etc.

3. *Stilul special operei de artă.* Unul e stilul picturii, altul al sculpturii ce ține de linii, altul al artistului, altul al poeziei [22]. Unul e stilul pentru baladă, altul pentru poezia lirică și altul pentru dramă. Dacă cineva scrie un roman sau o piesă în stil liric, greșește [23]. Mai deosebim stilul tragicului, al comicului, al grațiosului. O tragedie scrisă în stil de comedie, e ratată. Cineva care ar vrea să prezinte caractere etern omenești în stil individual, greșește.

4. Mai e un *stil ce ține de material.* De exemplu un stil pentru pian, altul pentru orchestră. Un sculptor are un stil cînd lucrează în marmură, altul cînd lucrează în bronz sau lemn. O. Wilde are o povestire în care spune cum un pictor, căruia i-a murit soția, a făcut la mormîntul ei statuia durerii în bronz. Trecînd anii și pictorul iubind din nou, a vrut să facă statuia plăcerii, dar cum el nu putea lucra decît în bronz și cum tot bronzul de pe lume se isprăvise, a topit statuia durerii și a făcut statuia plăcerii. Nu există deci numai un stil personal, ci și alte stiluri.

5. Cel mai important însă e *stilul personal,* care variază de la individ la individ și care deci dă loc la mii și mii de stiluri. În ele totuși se pot face cîteva ordonări, deosebindu-se astfel cîteva tipuri [24] :

a. Tipul de stil inconștient sau cel reflexiv. Sînt artiști care creează în mod spontan, nu-și dau seama cum au procedat. Alții dimpotrivă sînt foarte conștienți. Dacă ne gîndim la poezia lui P. Valéry, vedem că e conștientă. Poezia lui Heine sau Verlaine este însă inconștientă. Balzac sau Tolstoi, care scriu copiind lumea, fără să-și dea seamă sînt inconștienți. Flaubert este însă conștient, căci pentru un roman gîndește ani întregi. În muzică, Schubert sau Mozart sînt inconștienți. Liszt e însă

reflexiv. Apoi, în pictură : Giotto sau Fr. Hals sînt inconştienţi. Boticelli sau van Dyck sînt conştienţi. În genere, artiştii de geniu sînt inconştienţi, talentele sînt conştiente. Sînt genii ce n-au talent adică n-au echilibru, armonie, după cum sînt talente clare, armonioase, dar lipsite de inspiraţie.

b. Artiştii naivi şi artificiali. Unii cu suflet candid, alţii cu multe resurse de exprimare ; sînt artiştii de complexitate. În ceea ce priveşte stilul naiv, putem cita pe Rafael ; în ceea ce priveşte stilul complex pe Michelangelo. În literatură, naiv este Bernardin de St. Pierre, stilişti complecşi sînt Stendhal sau Flaubert. Artificial în muzică e Berlioz, naivi sînt Mendelsohn sau Massenet.

c. Stilul obiectiv sau subiectiv. Sînt unii artişti ce ne dau o imagine reală a realităţii, alţii însă o diformează. Dominique de Fromentin, *Le confessions d'un enfant du siècle* a lui Musset, sînt subiective.

d. Stilul idealist şi cel realist. Stilul idealist este acela în care artistul are un ideal înalt şi modifică realitatea în conformitate cu acest ideal, pentru a o înălţa. Alţii însă redau realitatea aşa cum se prezintă. Faust sau Manfred sînt în stil idealist, dar romanele lui Zola sau Flaubert sînt realiste. Chiar Shakespeare sau Ibsen sînt idealişti. În muzică, Wagner e idealist, Bizet este realist, căci ne redă realitatea sonoră, aşa cum este ea.

e. Stilul static şi cel dinamic. Stilul static e lipsit de mişcare. Venus din Milo e în stil static. O sculptură de Rodin sau Michelangelo, este în stil dinamic.

f. Stilul individual şi cel tipic. Scriitorii cu stil tipic caută omenescul general, iar cei cu stilul individual caută tocmai ceea ce este specific în fiecare individ. Stil tipic găsim la Molière, la Balzac ; stil individual are Beaumarchais sau Ch. Dickens. În rezumat, însă, stilul este o individualizare. Stilul îmbracă o sumă de concretizări, pe care artistul le are în vedere.

Din fuziunea acestor concretizări se naşte stilul.

IV. VALOAREA ÎN ESTETICĂ

Cercetînd problema valorii, a criticii de artă indicăm următoarea bibliografie :

H. TAINE, *Philosophie de l'art,* cap. *De l'ideal dans l'art ;* VOLKELT, vol. I din *Tratatul de Estetică ;* P. GAULTIER, *Le sens de l'art ;* C. BOUGLÉ, *Leçons sociologique sur l'évolution des valeurs ;* CH. LALO, *Intro-*

duction à l'Esthetique ; CH. LALO, *L'art et la morale ;* MÜLLER FREIENFELS, *Psychologie der Kunst,* vol. II, ultimul capitol ; E. UTITZ. — *Tratatul de Estetică.*

Problema valorii în estetică se leagă de însuşi caracterul metodei. Estetica are un dublu caracter. Unul în care arată cum apar, se dezvoltă şi se leagă între dînsele operele estetice şi în modul acesta estetica se ocupă de fapte, e o ştiinţă pozitivă. Estetica mai are însă un aspect de normă, se ocupă de valoarea faptului şi astfel se apropie de ştiinţele normative. Lévy Brühl face din Etică o ştiinţă a moravurilor. Idealul moral este în societate şi în cazul acesta nu mai este nevoie de anumite legi date. Acest ideal e şi în Estetica. Chiar logica, nu arată cum s-a făcut cutare raţionament, ci cînd s-a făcut. Pentru Taine, Estetica era ca şi Botanica, care clasifică diferite speţe de plante. Estetica era clasificatoare, dar totodată ea are nevoie şi de norme. Exista o critică normativă : era critica ce oferea canoane. Aceasta a decăzut ; dar din cauza excesului ei a decăzut şi cea explicativă. A mai decăzut şi din cauza ideii de mediu, care influenţează pe artist. S-a spus că ceea ce este important este a studia acest mediu. Mai tîrziu s-a observat că e nevoie şi de altceva. Estetica pur explicativă e un non-sens. Estetul ia material din Istoria Artei, care consideră numai operele importante. Dar operele importante s-au ales doar în urma unei valorificări. Estetica trebuie să explice, şi apoi să judece. Aceasta nu înseamnă însă că Estetica trebuie să cadă în păcatul Esteticii normative. Această Estetică nu trebuie să dea norme, căci e o stupiditate a da norme unui artist. Criticul culege învăţăminte din Istoria Artei, numai spre a arăta care operă are valoare mai mare. De aceasta n-au scăpat nici esteticienii naturalişti, n-a scăpat nici Taine.

Care sînt valorile ?... După ce criteriu valorificăm opera de artă ?... S-au dat mai multe răspunsuri. Pe primul l-a dat Taine în *Philosophie de l'art,* unde se ocupă de această problemă. După ce caută să explice opera de artă, nu renunţă nici la valorificarea ei. După Taine sînt trei criterii mai obiective :

a. gradul importanţei caracterului descris, „Degré de l'importance de caractère".

b. Degré de bienfaisance [25], şi

c. Principiul convergenţei efectelor.

Să le cercetăm pe rînd pe toate.

Primul înseamnă că la talente egale e mai importantă acea operă care tratează caractere mai importante. Caractere importante sînt : unii oameni de modă, ca Antony al lui Dumaspère. Apoi oamenii unui secol, ai unei mentalităţi, cum e tipul

clasic din timpul lui Ludovic al XIV-lea. Va fi importantă o operă cînd un artist va trata în ea despre oameni de mare importanţă, care închid o epocă întreagă. Mai în urmă s-a constatat că valoarea nu depinde de aceasta. E important un roman de Balzac, care descrie un avar, sau Hamlet, abulicul, dar tot atît de importantă este şi o nuvelă de Cehov, care tratează despre un umil burghez. Importanţa depinde şi de tehnică. Sînt romane ce tratează mari personaje istorice şi cu toate acestea sînt ratate.

Al doilea principiu e al binefacerii caracterului. Mai importantă este opera al cărei erou prezintă un ascendent moral faţă de noi. Deci caracterul moral sau imoral prezintă importanţă. Dar eroii vitiaţi sau criminali ai lui Dostoievski au mai mare importanţă decît eroii candizi ai lui H. Bordeaux.

Convergenţa efectelor presupune ca toate elementele unei opere trebuie să fie într-o unitate. Pentru un erou frivol trebuie un stil uşurel. Pentru tragedie, din contra, trebuie un stil grav. Stilul de tragedie întrebuinţat la o comedie devine ratat. Acesta e singurul principiu bun. După Taine, avem încercarea lui Volkelt, care ne dă patru principii dintre care două luate de la Taine.

O operă de artă trebuie să aibă o unitate între conţinut şi formă. Acesta e de fapt principiul convergenţei efectelor de la Taine. Poate exista un antagonism între fond şi formă?... După Volkelt există, dacă cineva are sentimente puternice şi în opera de artă apar micşorate ; în cazul acesta avem o formă incompletă. Dar putem avea şi o formă obscenă. Sînt poezii animate de obscurantism. Simţi că tactul are ceva bun, dar forma îi este incompletă, imperfectă. Dar se poate, cum spune Taine, ca forma să fie falsă. În special în artele cu un conţinut evident, ce nu se realizează. Muzica cu program, ca simfonia fantastică a lui Berlioz ce prezintă visurile unui fumător de opium, nu ne dă ideea pe care a avut-o autorul. La fel se întîmplă cu romanele istorice. Cineva, de pildă, care fără să studieze o epocă redă un tip cu moravuri din alte epoci. Am văzut la Paris, într-o piesă pe Antigona apărînd în pantofi Louis XV. Există în Quo Vadis multe inadvertenţe, ca : moravuri medievale puse în societatea romană [26]. Sînt unii însă care cred că forma însăşi e un obiect de frumos. De pildă un covor persan în care sînt puse alături culori ce nu reprezintă nimic. De aici şi şcoala formalistă care susţine că forma e frumoasă prin sine. De aceasta ţin Kant, Schiller, Fechner. Volkelt răspunde : chiar într-un covor sau arabesc există ceva, există un conţinut : e

sentimentul creatorului. Nu există creaţii fără o intenţie estetică. Există deci o adecvenţă între fond şi formă.

Al doilea principiu al lui Volkelt e luat tot de la Taine. O operă e importantă cînd tratează caractere mari. Artistul trebuie să introducă în opera sa sentimente şi idei morale.

Al treilea şi al patrulea principiu sînt originale. O operă trebuie să fie plasată într-un cadru de iluzie. Chiar dacă seamănă realităţii, important în operă este acel ceva fictiv, ce nu coincide cu modelul său viu. Un roman e ceva fictiv, lucrînd cu cuvinte care sînt simboluri. Sînt opere care caută să ne dea impresia realităţii, ca bibelourile ce seamănă perfect cu nişte piersici, dar acestea sînt ratate, fiind prea aproape de realitate. Trebuie ca opera să aibă ceva „iluzoriu conştient", cum spune Lange. Putem avea opere de artă ce ne dau impresie iluzorie, dar de valoare deosebită. O poveste poate fi mai slabă ca o nuvelă realistă. Caracterul iluzoriu după Volkelt e însă cel de joc, de inutil, şi opera numai atunci este inferioară cînd are un caracter util.

Aristot vorbise deja de principiul varietăţii în unitate, pe care îl adoptă şi Volkelt. Ce e această varietate în unitate ?... Iată un exemplu : dacă un arhitect face o casă în care fiecare lucru are un alt aspect, opera aceasta nu ne place. Sîntem tulburaţi de atîta incoerenţă în diversiune ce scapă nevoii de logică. O varietate extremă nu e utilă. Dar nici o casă în care toate uşile şi toate ferestrele sînt la fel, căci acesta e un stil de cazarmă cu aspect monoton. Spiritul are nevoie de diversiune [27]. Deci trebuie ca fenomenul estetic să aibă maximum de unitate în diversitate. Principiul acesta are mare importanţă. Sînt însă opere cu acelaşi grad de unitate în diversitate, dar cu valoare deosebită. Un tablou de Rembrandt e frumos prin ceva specific, pe care autorul l-a imprimat tabloului. Ceea ce e specific într-o operă de artă este altceva. Iată deci reguli relative la valorificarea estetică.

Să cercetăm mai de aproape noţiunea de valoare. Numim valoare un rezultat al stărilor afective, spre deosebire de cele de conştiinţă. Un om poate avea două feluri de judecăţi : de valorificare, sau de constatare. Valoarea e un produs al sentimentului, ea ar fi o posibilitate de a spori vitalitatea noastră [28]. În Economia politică, ceva are valoare numai atunci cînd ne sporeşte vitalitatea. În Etică, are valoare un om corect sau care are curaj. În Estetică e valoare ceea ce ne produce plăcere. Valoarea e posibilitatea unei satisfacţiuni. Cum vom deosebi valoarea estetică ?... Pentru asta ne vom ocupa de normă. Nor-

mal este ceea ce face toată lumea. Valoarea este ceea ce are o conduită superioară. Avem aici un principiu pe care îl împrumutăm din Sociologie, în care normal e mijlociul, ceea ce este făcut de cea mai mare parte dintre oameni. E normal ca un om să cumpere o proprietate, dar e anormal să facă un asasinat, căci pe acesta îl fac puțini oameni. Deci o operă e normal estetică, cînd atinge condițiile unui timp (un anumit stil etc.).

Dar cum stabilim valoarea?... S-a spus că în materie de gust nu există regulă. Există însă posibilități de obiectivare a valorii subiective. Există o majoritate de oameni care convin că A. France ecartează în Istoria literaturii [29]. Cînd o operă este apreciată de un cît mai mare număr, prin generalizare opera aceasta se obiectivează. Și astfel, valoarea pornită de la noi se întoarce împotriva noastră și ne constrînge. Sînt puțini oameni ce zic că Homer e urît, dar cu toate astea sînt puțini care îl citesc. Există un conflict între părerea noastră și aceea a societății. Se poate să-mi placă un vals vienez mai mult decît o simfonie de Beethoven. Și astfel ajung să fiu în conflict cu majoritatea oamenilor timpului meu. Se poate să am plăcere auzind o muzică de Bach, dar fiind obosit să vreau să aud un jázz-band. Există, deci, cîteodată chiar la omul de gust acest conflict. Dar asta nu înseamnă că există opere ce au o valoare absolută. Este de-ajuns să studiem variațiile în aprecierea pe care au avut-o operele lui Shakespeare. Voltaire zicea de Shakespeare că e „un barbar beat". Dar în sec. XIX-lea opera lui Shakespeare a fost din nou apreciată. Deci opera de artă are o valoare relativă. Toate astea ne duc la întrebarea: care sînt criteriile după care ierarhizăm operele?... S-au creat multe criterii, căci există acel conflict între valoarea pe care o dă lumea și aceea pe care o dăm noi. Cineva care consacră o operă e un subiect oarecare. Cînd judecăm o operă pentru prima oară, sîntem supuși la plăcerea subiectivă. Care sînt, deci, valorile după care apreciem un tablou ca bun sau rău... E greu de spus.

S-a spus că o operă are valoare cînd e originală. Dar originalitatea i-o recunoaște cel care apreciază. Erau pe vremea lui Corneille poeți ce se credeau a fi originali ca și acesta, dar de care azi nici nu se mai pomenește. La început operele lui Ibsen sau Wagner au fost fluerate, iar Ibsen a fost chiar comparat cu Scribe. Cu toate astea, raportîndu-ne la trecut, putem valorifica autorii după gradul de noutate ce l-au adus în epoca lor. Bolintineanu e azi aproape ridicol, dar pentru vremea lui era original. Aceasta e ceea ce se numește critica istorică. Să

ne punem întrebarea : de ce unui om de bun gust care ar citi o poezie de Bolintineanu, azi nu-i mai place ?... Ne este indiferent dacă opera a apărut azi sau acum o sută de ani, totul e să ne facă plăcere. Iată, deci, că originalitatea este relativă.

Autoritatea. De la Descartes încoace, autoritatea nu mai are importanţă. Dacă D-l M. Dragomirescu îmi spune că cutare operă este genială, sînt obligat să-l cred numaidecît şi să o apreciez ca atare ? ! Unii consideră pe Taine sau Brunetière ca lipsiţi de gust. Criticul care de obicei nu are intuiţie artistică, nu e critic adevărat, căci el trebuie să aibă tocmai această intuiţie artistică.

Se mai spune că este importantă o operă, atunci cînd place la multă lume. De pildă, printre atîţia oameni cărora le plac Medelenii lui Ionel Teodoreanu, trebuie să fie şi oameni de gust. Deşi A. France are ediţii numeroase, G. Ohnet era foarte citit şi avea ediţii mult mai numeroase decît dînsul. Au fost apoi autori care la început n-au fost de loc citiţi. Editorul lui Marcel Proust spune că atunci cînd au apărut „Les Plaisirs et les jours", timp de 20 de ani nu s-a vîndut nici un exemplar. Astăzi însă Proust e foarte la modă.

Ar mai fi de luat în considerare intensitatea sau adîncirea impresiei. Un tablou ce ne zguduie e mai important decît unul care ne lasă reci. Dar asta depinde şi de dispoziţia mea, care variază de la zi la zi.

Atunci recurgem la durata plăcerii. Dacă citirea unei opere îmi face plăcere, şi recitind-o peste cîţiva ani am aceeaşi plăcere, înseamnă că acea operă are o valoare în ea, căci durata are o valoare oarecare.

După trecerea în revistă a atîtor criterii, ne punem din nou întrebarea : care e valoarea estetică ?

Singurul criteriu ar fi un principiu de unitate între intenţia autorului şi reuşita realizării. De fapt, cum spune Tarde, o operă de artă este o problemă care are o cunoscută şi o necunoscută. Voiesc să fac o statuie, am o temă, un scop ; dar întrebarea e : care e realizarea ei ?... Deci, putem pune la bază criteriul de „reuşit" sau „nereuşit". Criticul de artă va trebui, înainte de toate, să caute să vadă care a fost intenţia autorului ; dacă acesta n-a avut nici una, cu atît mai rău, dar dacă a avut, criticul de artă trebuie să vadă cum a realizat-o. Reuşita sau nereuşita în raport cu intenţia, va fi singurul criteriu obiectiv, dar care în acelaşi timp ţine seamă şi de subiectivitatea autorului [30].

V. GUSTUL ÎN CRITICĂ

Alt aspect al criticii estetice este gustul. Acesta este complementul oricărui criteriu estetic. Oricît am compara aspectul artei şi am fi stăpîni pe apreciere, fără gust n-am şti dacă o operă este reuşită sau nu. În „Journal"-ul lor, fraţii Goncourt compară pe Taine cu un cîine de vînătoare, care are toate calităţile, dar căruia îi lipseşte gustul. Taine era un mare savant, dar îi lipsea gustul. Taine era şi un bun comentator şi explica foarte bine o operă de artă, dar în faţa unui autor nou nu putea spune dacă o operă are sau nu valoare. Ce este gustul ?... Sînt mai multe note ce-l constituiesc.

1. *O formă a sensualităţii.* Un om auster, care nu are legături cu realitatea, nu poate să guste o operă. La originea sa, gustul se identifica cu simţul gustativ, apoi noţiunea s-a generalizat. Ceea ce facem în critica estetică atunci cînd ierarhizăm operele, face şi un gastronom atunci cînd spune că cutare mîncare este mai bună decît alta. Şi fineţea celui ce apreciază o operă de artă e ca şi a lui Savarin, care în mîncăruri deosebeşte nuanţele cele mai fine. Simţul acesta îl găsim în special la colecţionari, care sînt foarte sensuali. Bibliofilii, zice A. France, sînt sensuali, le place o carte cum le place o femeie. Iată doi mari critici : Faguet şi Lemaître. Primul disecă o idee la maximum. El nu e bun critic decît în ceea ce priveşte ideile, din care cauză a negat arta lui Baudelaire. Al doilea, nu era savant, nu era bun dialectician, dar avea o sensibilitate ascuţită, putînd astfel să prindă intuitiv opera de artă.

2. Dar, remarcă Thibaudet într-un studiu publicat în „Journal de Psychologie" din martie 1926, intitulat „Jugement et goût", *gustul este o chestie de cultură.* Nu poţi compara nişte tablouri decît atunci cînd ai văzut multe tablouri. E greu să fii un critic literar, dacă nu cunoşti capodoperile literaturii. Thibaudet citează pe J. Stuart Mill, care zicea că e mai bine să fii Socrates în închisoare, decît un porc sănătos şi liber. Totul depinde aşadar de plăcerile conştiinţei, nu ale corpului. Dar ca cineva să redea aceste stări, trebuie să fi trecut şi prin cea a porcului şi prin cea a filosofului închis, ca apoi să poată să spună care plăcere e de preferat. Gustătorii de vinuri spun cum este un vin, dar după ce au gustat foarte multe vinuri.

3. E o *aptitudine către tact, către proporţie* şi care constă în a căuta să împaci gustul tău cu cel al publicului. În sen-

sualitate să procedezi cu tact ca să-ţi creezi autoritate. Să faci apoi un decalaj între impresia plăcută de azi şi ieri, să aştepţi şi să scoţi o apreciere imparţială. Această stăpînire de sine duce la autoritate. Aprecierea să fie între ceea ce crede publicul şi ceea ce crezi tu. Se poate ca un critic să aibă preferinţă pentru unele opere ce nu sînt de artă, de asta trebuie să vadă şi gustul publicului sau măcar al său în momente diferite. Gustul se compune din aceste trei nuanţe contopite în aceeaşi persoană. Numai că acest gust evoluează. Există un gust clasic, unul romantic.

Noţiunea de gust evoluează mereu, dar tinde să se obiectiveze şi să se fixeze. Această fixare formează critica. Critica lui Voltaire sau Saint Beuve se bazează pe gustul timpului lor.

Critica de artă ar fi o îmbinare de atitudini ce explică şi apreciază. De aici o critică explicativă, cum este a lui Taine, şi alta „judecătorească", cum îi spune Dobrogeanu-Gherea. Explicaţia e mai mult sociologică, ea ne spune de ce o operă a apărut într-un anumit timp, într-un anumit mediu, ne arată influenţa acestui mediu etc. Critica psihologică constă în a arăta opera în raport cu psihologia autorului, a arăta cum o anumită constituţie psihică şi anumite împrejurări fac ca o operă să fie astfel şi nu altfel. Critica estetică propriu-zisă constă în a arăta cum fiecare autor are un anumit mod de tehnică, are o anumită memorie, imaginaţie etc., şi pe care le aplică într-un anumit fel. Critica judecătorească constă în a arătai dacă o operă e bună sau rea. Critica aceasta dădea într-un timp chiar reţete artiştilor.

Cine poate face mai bine critică?... Criticii sînt atacaţi de artişti. Ei spun că pentru a înţelege o operă de artă, trebuie să ştii să o faci, dar acest lucru îl face numai artistul. Criticii spun că creaţia e o expansiune naivă, şi avînd simţ critic, nu poţi crea. Dar simţul critic îl au numai criticii. Sînt puţine persoanele care s-au ocupat cu critica şi care să fi avut cele trei calităţi de care vorbeam mai înainte. Ei sînt de multe ori lipsiţi de gust, ca Faguet sau Taine, şi neavînd sensibilitate n-au nici intuiţia directă a operei de artă. Artiştii, de asemenea, nu pot fi buni critici, fiind prea expansivi. Cei mai buni critici sînt amatorii de artă, care îşi trăiesc viaţa între operele de artă. Au bun gust, dar nu-l arată. De multe ori înşişi criticii îi consultă asupra unui tablou scos la licitaţie sau asupra unei cărţi de care un autor vrea să ştie dacă va avea sau nu succes.

VI. ESTETIC ŞI ARTISTIC [31]

O altă problemă de estetică este realizarea fenomenului estetic. De fapt e problema artei, căci esteticul îl scoatem din operele de artă. S-ar părea că opera de artă e concretizarea intuiţiei estetice. Categoria artistică ar coincide, deci, cu cea estetică. În Germania există ceea ce se numeşte Şcoala artei, în care Utitz a făcut deosebirea între artistic şi estetic. Esteticul e un ideal pe care în operă nu-l găsim pur, căci alături de el sînt elemente anestetice, cum este sentimentul religios, cel moral etc. Esteticul pur nu este cu putinţă, căci artistul e şi el un om ca ceilalţi oameni, şi oricît ar fi de încordată atenţia sa pentru realizarea tehnică, are totuşi oscilaţii. Oricît ar fi de încordat un artist, ca de pildă Flaubert, introduce în operele sale aprecieri ştiinţifice, morale etc., care nu mai sînt ale artistului, ci ale cetăţeanului Flaubert. Deci artisticul e mai mult ca esteticul. Trebuie să distingem două feluri de arte : o artă în sensul romanului lui Dostoievski sau Tolstoi, care are multe elemente anestetice. De pildă, în „Război şi pace" sînt consideraţii asupra creştinismului, războiului, a morţii etc. În romanul care vrea să copieze realitatea, nu se prea face estetică pură. Sînt anumite domenii în care aceasta este posibilă. De pildă un bibelou, un sonet de Jean M. Héredia. Acestea se pot preta la o atenţie încordată pentru realizarea esteticii pure. În roman sau în epopee găsim şi elemente de ordin moral, religios etc. Esteticul, deci, coincide cu artisticul numai în arta minoră [32]. În arta mare : roman, tragedie, nu este posibil acest lucru, esteticul fiind ca metalele ce nu pot sta în aer fără să se oxideze. Dar asta nu înseamnă că la baza acestor opere de artă nu stă mai întîi realizarea estetică.

Respingem deci teza că arta ar fi realizarea integrală a fenomenului estetic. În opera de artă, pe lîngă preocuparea de a realiza fenomenul, mai găsim o sumă de alte elemente anestetice. Acei care vor să spună că opera de artă e preocupată numai de fenomenul estetic, izolează de fapt o parte din opera de artă. Există o deosebire între estetic şi artistic. Noţiunea de artă depăşeşte esteticul. N-avem decît să luăm o operă cu pretenţii de pură estetică, cum e Madame Bovary a lui Flaubert în care se găsesc, pe lîngă elementele estetice, o mulţime de atitudini politice, morale, sociale, ale autorului. Elementul estetic stă pe planul întîi, dar nu realizează ultima esenţă a operei de artă. De fapt, tendinţa aceasta de a izola esteticul e recentă, şi e reprezentată mai ales de Flaubert. Înainte de el nu exista această tendinţă. Sînt mai multe motive care de-

termină aceasta. Astfel e fatal să domine şi alte elemente anestetice, căci atenţia nu poate fi mereu concentrată, ci oscilează. Pe de altă parte stările de conştiinţă se asociază uneori inconştient. Descriind un sentiment social, autorul de cele mai multe ori ia o anumită atitudine. Opera de artă e rezultatul totalităţii sufletului şi oricît ar fi de deosebit artistul de ceilalţi oameni, el e om ca şi ei. Artistul nu e un obsedat de ideea estetică pură. Am văzut că în psihologie domină concepţia structurală. Iată deci de ce opera de artă depăşeşte intenţia estetică. Dar se poate şi altceva : uneori esteticul apare fără intenţie, precum şi invers, vreau să realizez esteticul, dar nu reuşesc. Cei care făceau catedrale gotice aveau gînduri religioase, de sacrificiu către Divinitate ; dar reuşeau, fără să vrea, să realizeze esteticul. În „Cina cea de taină" a lui Leonardo da Vinci găsim şi intenţii religioase. Acelaşi lucru se vede într-o pictură cu subiect pur omenesc. Aceste valori anestetice ajută şi ele fenomenului estetic. O operă ce ar fi pur şi simplu estetică, ar apărea cam săracă. Elementele anestetice servesc drept cadru fenomenului estetic. Deci, noţiunea de artistic se deosebeşte de cea de estetic. Dozarea elementului estetic variază după diferite arte. Într-un covor găsim de pildă numai combinaţii de linii şi de culori. Iată deci, că dozarea artisticului se face după artă.

Valoarea artei în cultura omenească a fost apreciată extrem de divers. După părerea lui Platon, reluată de Tolstoi în timpurile moderne, se pretinde că arta e un ferment de imoralitate. Sub orice formă, fie că ne prezintă linii sau sunete armonioase, arta tinde către moliciune şi prin asta aduce o scădere. În „Sonata Kreutzer", Tolstoi arată ce contribuţie are muzica mai ales în amor. Din cauza asta se pronunţă contra lui Shakespeare [33], Wagner, Beethoven. Prudhon crede că cu cît o societate e mai în decadenţă, cu atît mai puternică e arta sa. De pildă, arta este înfloritoare în societatea alexandrină sau în sec. XVIII-lea în Franţa. Arta este un lux şi luxul îl întîlnim în perioadele de descompunere. Ar urma atunci că valoarea artei este nulă. Trebuie să remarcăm însă că arta nu apare în epocile de decadenţă. Arta nu e un lux, ci la unii oameni este o necesitate, o consolare cînd sînt necăjiţi. Arta apare şi în societăţile cuprinse de mizerii imediat după război. Apare apoi şi în timpuri de sănătate, de vigoare ca în Franţa în evul mediu, sau în Grecia din vremea lui Pericles. Arta are un rost şi deci şi o valoare. Arta e o anumită cunoaştere, ea ne dă informaţiuni, ne dă chiar adevărul. Ea e un mijloc de cunoaştere dar numai a individualului. Această cunoaştere e intuitivă.

Autori ca Benedetto Croce şi Bergson cred că arta e o cunoaştere anti-intelectualistă, care poate completa ştiinţa.

În al doilea rînd arta poate îmblînzi, este un instrument de culturalizare. Rareori un artist este rău, brutal, căci arta îl face dezinteresat, „îl eliberează" cum spune Schopenhauer. Utitz arată că de multe ori omul este rece, străin faţă de multe principii morale, religioase etc., şi nu le-ar accepta dacă nu ar interveni arta. Multe adevăruri pătrund pe calea artei care combătînd răceala principiilor, ne face să le acceptăm, căci le dă o formă plăcută. Se vede, deci, că arta nu este imorală, şi că, dimpotrivă, morala ei e de primul rang.

Clasificările artei. Vedem că există diferite arte: muzică, poezie, teatru, dans, fiecare cu legi speciale. Cu toate acestea ne putem întreba dacă aceste feluri de artă nu au ceva comun între ele, care să constituie ARTA. R. Wagner era protagonistul ideii că artele trebuie să se asocieze. Între diferitele arte sînt legături evidente. Aşa arhitectura, sculptura, pictura presupun desen. Novalis spunea că în arhitectură există un ritm şi definea arhitectura ca fiind o muzică solidificată. Pictura presupune linii, desen şi chiar sculptură, căci în pictură apar perspectivele în relief. Între poezie şi muzică e o legătură strînsă. Simboliştii au o poezie muzicală. Teatrul însă este cel mai complex căci presupune: poezie, mimică, dans, o artă a regizoratului, decorurile lui presupun pictură. Şi astfel am ajunge la concepţia lui Wagner. Această filiaţiune a fost concepută şi evolutiv. S-a pus problema dacă n-ar fi existat o singură artă la bază, care apoi s-a diferenţiat.

În societăţile primitive, valorile sînt contopite: există o singură valoare, cea religioasă, din care se deduc toate celelalte [34]. La fel s-a pus chestiunea pentru artă, unii crezînd că ar exista o artă primară, alţii că artele ar fi fost de la început deosebite. Wundt, Spencer, Darwin, cred că la originea artelor ar fi fost dansul, căci acesta presupune: muzică, ritm, mimică, mişcări plastice (începuturile plasticii, picturi ce sînt figuri de dans). Smartzof susţine că la început a fost mimica. Din limbajul gesturilor au ieşit celelalte arte. J. J. Rousseau crede că artele s-au născut din vorbe, căci există în emoţie un ritm al vorbelor, din care a ieşit ritmul poeziei care la rîndul lui a dat naştere muzicii. Toate aceste presupuneri sînt lipsite de fundament, căci mai toate artele le găsim în viaţa popoarelor primitive.

Dar nouă ne trebuie altceva şi anume: un sistem al clasificării artelor. Aristot deja deosebise arta spaţială, — sculptura, pictura şi arhitectura — şi arta temporală, adică poezia şi

muzica. Este artificială această clasificare, căci sînt arte şi spaţiale şi temporale totodată [35]. De pildă dansul : e o artă spaţială pentru că dansatoarea făcea mişcări în spaţiu ; dar totodată e şi o artă temporală, căci mişcările ei se succed în timp. În muzică, care după această clasificare e o artă temporală, se vorbeşte totuşi de spaţialitatea sunetelor. Percepţia unei sculpturi o facem succesiv, deci în timp.

O altă clasificare ar fi aceea care împarte artele în : arte subiective, care exprimă stări sufleteşti, ca de pildă arhitectura şi muzica, şi arte obiective ca pictura şi sculptura, care imită elementele naturii.

O a treia clasificare aceea a artelor ce se bazează pe senzaţii şi a artelor ce se bazează pe suprasensibil, pe idei. Arte ca pictura, care ne descriu un copac, ne dau senzaţii vizuale, pe cînd într-un roman adeseori la mijloc este o idee. Artele de senzaţii se împart în vizuale şi auditive. În ce priveşte aceste arte sensoriale, s-a pus întrebarea dacă numai ochiul şi urechea sînt simţuri estetice. Guyau, în „Problèmes de l'Esthétique contemporaine" crede că şi senzaţiile gustative sau olfactive pot fi estetice. De pildă, o mîncare fină, sau o dozare fină de parfumuri. Acestea scapă însă comparaţiei estetice şi deci şi criticii estetice. Clasificări ale artelor, cu o bază mai serioasă, ar avea sens numai atunci cînd aceste clasificări ar avea la bază o realitate psihologică, căci atunci clasificarea ar fi naturală. Vedem însă că artele se grupează într-un sistem oarecare, şi poate este îndreptăţită ideea că artele ar putea fuziona într-o artă unică.

Cu acestea am terminat estetica generală, adică a diferitelor aspecte ale fenomenului estetic. În această parte ne-am pus numai întrebările generale.

B. ESTETICA SPECIALĂ

Toate prelegerile de pînă acum fac parte din estetica generală [36]. Dar după cum există o Sociologie generală şi una specială, tot aşa există şi o Estetică generală şi alta specială. Cu aceasta din urmă ne vom ocupa de acum înainte.

Opera de artă depinde de multe influenţe şi determinări, şi estetică specială se ocupă tocmai cu condiţionarea operei de artă. Distingem trei mari capitole :

1. Opera e rezultatul unui organism, deci vom avea o serie de condiţii biologice. Aici vom studia :

a. Influenţa instinctului sexual,

b. Relaţiile dintre artă şi joc,

c. Arta şi utilitatea, estetică evoluţionistă.

2. A doua serie de condiţionări sînt cele psihologice. Aici vom studia :

a. Psihologia artistului ; ce se cere de la un artist, spre a fi artist în adevăratul sens al cuvîntului.

b. Psihologia artistului în momentul creaţiunii

c. Psihologia emoţiei estetice, deci psihologia spectatorului.

d. Psihologia tehnicii speciale a fiecărei arte.

3. Condiţionarea sociologică a operei de artă : rasă, mediu, legăturile artistului, clasa socială, legătura artistului cu publicul său.

O altă problemă ar fi legătura artei cu religia, cu morala, cu economia.

O parte ce ţine şi de Sociologie şi de Estetică este arta genetică [37].

A. Arta și instinctul sexual

Bibliografia acestei teme cuprinde între altele :

DARWIN, *Originea speciilor ;* FREUD, *Introduction à la Psichanalise ;* R. DE GOURMONT, *Le chemin de velours ;* O. RANK, *Der Künstler ;* CH. LALO, *La beauté et l'instinct sexuel.*

Din antichitate pînă astăzi, remarcăm două curente în această privință : un curent ce nu constată nici o legătură între artă și instinctul sexual, și un alt grup de gînditori care arată diferitele influențe pe care le are instinctul sexual în creația artistică. Primul grup încearcă să arate că arta nu are în ea nimic erotic, că arta e o sublimare, o contemplare. Schopenhauer zicea că artistul se ridică deasupra tuturor apetiturilor. Numai prin artă, prin contemplarea artistică, crede Schopenhauer ne degajăm de voință. Dacă arta nu [38] e contemplație senină prin influența erotismului, atunci arta nu mai este pură. O altă argumentare, în același sens, susține [39] că arta e un lux, o atitudine dezinteresată. Urmează că arta nu e pătată de nici o influență de așa fel. Arta începe acolo unde instinctele trupului nu mai au nici un rol. Al treilea argument e adus de teoria „Einfühlung"-ului, prin care se susține că arta a încorporat sufletul în integritatea sa ; dar instinctul sexual e numai o parte și aceea interesată, a sufletului nostru. Th. Lipps spune că un bărbat nu caută în artă realizarea femeii, după cum nici femeia nu caută realizarea bărbatului. Arta o contemplăm ca om în genere : „Einfühlung"-ul e o simpatie totală, e simpatia calității de om în genere. Cam acestea sînt argumentele pe care se bazează primul punct de vedere.

Din experiența comună însă constatăm că există o legătură între artă și instinctul sexual. Așa, poezia apare odată cu pubertatea. Multe fapte ne arată că majoritatea artiștilor au produs atunci cînd amorul le era mai puternic, în tinerețe. Platon, în „Banchetul" povestește un mit prin care arată că la început amorul coincide cu arta. Arta s-ar fi născut din geniul prosperității, sedus de geniul sărăciei, din care a ieșit dragostea, care e etern omenească. Dragostea coincide cu arta, căci ea e realizarea terestră a unei cópii, care în lumea ideilor reprezintă [40] arta pură. Vassari, în „Biografiile pictorilor Renașterii", ca să arate legătura dintre frumusețe și dragoste, povestește cum Filip Ollini a ales o călugăriță inocentă drept model pentru Madona,

dar care în urmă a devenit Venus, căci artistul se îndrăgostise de ea.

Răspunsul adevărat ne vine de la Darwin, care a arătat legătura strînsă ce există între artă şi instinctul sexual. Fiinţele, crede Darwin, se aleg după criteriul frumuseţii. Chiar plantele, care sînt fixe, au găsit pentru aceasta un subterfugiu : au produs flori care atrag fluturii ce fac fecundaţia. Dar s-a observat că ceea ce atrage pe fluture către floare nu este frumuseţea, ci hrana pe care el o găseşte. Florile artificiale, oricît de frumoase, nu atrag fluturii cît timp nu se presară pe ele puţin zahăr. La păsări, e cunoscut cîntecul lor în legătură tocmai cu nevoia sexuală. Aşa privighetoarea cîntă, cocoşul sălbatic dansează, numai spre a atrage femela. Apoi culorile penelor, care sînt mai vii la păsări în epoca unirii sexuale. Nevoia estetică se confundă, deci cu cea sexuală. Se remarcă apoi şi cochetăria femelelor, la alte specii, pînă la om, la care îmbrăcămintea are rolul penelor păsărilor. Wallace constată că această împodobire e rezultatul unei plenitudini de viaţă. Dacă creşte vitalitatea, se nasc şi culorile. În epoca nesexuală, scăzînd vitalitatea, dispar şi culorile vii ale penelor. Pennier spune că în aceste perioade sexuale, secreţiile interne produc cîntecul, culorile frumoase etc. Se constată că în acest timp animalele au o intoxicaţie, iar la unele reptile apare chiar veninul. Este indiferent dacă aceste culori sau cîntece se datoresc unei intoxicări, totuşi nevoia de agreabil începe aici. În perioada aceasta, animalele încep să se împodobească. La oameni găsim un hiatus, căci se constată că la sălbatici, de pildă la popoarele din centrul Australiei, nu există nici o legătură între artă şi instinctul sexual. La aceste popoare arta nu e de natură erotică, ci de natură religioasă, magică, socială.

Hyrn ne arată că dansurile şi cîntecele primitivilor au numai în parte ca motiv instinctul sexual, şi că de cele mai multe ori îmbrăcarea cu pene şi tatuajul e un semn totemic, un simbol războinic, alteori un simbol magic. Numai arareori, împodobirile acestea au la bază un sentiment erotic. La triburile evoluate, la Irochezi de pildă, găsim o preponderenţă a instinctului dragostei. Lucrul acesta n-a trecut neobservat, şi Nietzsche îi răspunde lui Schopenhauer arătîndu-i cum se explică intervenţia sentimentului de dragoste în artă.

Şcoala freudistă însă ne dă răspunsul cel mai satisfăcător. Freud arată că dorinţa sexuală „libido", caută să se manifeste în permanenţă. Dar acest lucru este oprit de societate, şi atunci această oprire nu rămîne fără urmări, ci dorinţa împinsă în inconştient se răzbună sub forma visului, a lapsusurilor. La

alte persoane însă se sublimează şi se transformă în reverie artistică. Arta e exprimarea inconştientă a acestei dorinţi sexuale. Şi artiştii mari au fost cu atît mai mari, cu cît au fost mai caşti. Goethe crea mult atunci cînd n-avea nici un fel de legături ; la fel Heine, Nietzsche. O prietenă a lui Voltaire, Madame de Deffaud, a spus despre dragoste : „L'amour je ne le parle pas, mais je le fais". Dar ea n-a creat nimic. În operele lui Wagner mai întotdeauna trebuie să apară o femeie care e pusă să aleagă între doi bărbaţi. Căci Wagner a iubit două femei : pe Matilde Wesendof şi pe Cos. Wagner, şi pe amîndouă a trebuit să le smulgă de la alţii. Stendhal prezintă cazul invers. Aşa, eroul său Jules Sorel este atras de două femei în rivalitate, căci acesta era şi propriul său caz. Însuşi Aristotel vorbise de Katarsis, de purificarea prin artă. Arta e o supapă care ne permite să ne uşurăm de instincte. Cineva care simte nevoia să omoare, se uşurează văzînd la teatru un omor. La fel, cine nu cheltuieşte în viaţă instinctul sexual, îl cheltuieşte în artă. Iată deci legătura dintre artă şi instinctul sexual. Dar, urmează de aici că instinctul sexual coincide cu creaţiunea frumuseţii. A iubi înseamnă a nu vedea defectele, ci a ridica urîţenia la ideal : „Femme aimée n'est pas laide". Stendhal spune că pentru a fi iubită, o persoană trebuie să aibă şi ceva defecte, căci numai aşa lasă loc imaginaţiei celuilalt să o idealizeze. O femeie foarte frumoasă nu mai are loc să fie idealizată. Balzac, în „Fiziologia dragostei" spune : „Fericite femeile imperfecte, căci lor le e lăsat amorul". Iată deci că dragostea caută şi urîtul, ca să-l poată idealiza. În rezumat : instinctul sexual e un principiu puternic în creaţiunea artistică, dar mai este nevoie şi de alte elemente [41].

B. Estetica evoluţionistă

Opera de artă e influenţată deci de factori biologici. Urmează să vedem dacă, în afară de instinctul sexual, nu mai există şi alte impulsii. Anume, vom vedea dacă opera de artă nu are vreo legătură cu punctul de vedere practic. Spuneam că Estetica se clădeşte deasupra intereselor de conservare, nu are nimic practic. De la Spencer încoace se vorbeşte totuşi de o legătură dintre util şi frumos. Se spune că opera de artă are o valoare degajată de însuşi scopul ei. La început opera de artă nu era dezinteresată : artistul, urmărind alte scopuri, a făcut artă fără să vrea.

Unii spun că opera de artă ar coincide cu agreabilul. Max Nordau în *Paradoxele psihologice* zice că esteticul ar fi un

aspect al seninătății. El dă ca exemplu senzația de miros. De ce mirosul de trandafir este frumos iar cel de cadavru urît ?... Pentru că contactul cu un cadavru pericliteză sănătatea, dar un trandafir nu ne poate face nici un rău. Trandafirul e frumos, pentru că e agreabil. Un alt exemplu e sublimul, în care intră și un element de teroare. Dacă privim un oraș incendiat ni se pare sublim ; dar dacă am fi din acel oraș am mai avea oare sentimentul sublimului ? Sublim avem numai cînd sîntem la adăpost în fața unui pericol. Marea pe timp de furtună nu ne-ar mai părea frumoasă dacă am fi noi înșine în primejdie. Dar să mergem mai departe. Într-o operă de artă ne place, într-un anumit grad, varietatea. După Max Nordau, ne place varietatea căci este un excitant care sporește viața sufletească.

Guyau spune că aspectul lucrurilor e un stimulent nervos. Nu ne place disproporția, căci e o amenințare. Turnul înclinat din Pisa nu le place unora, căci se tem că dacă s-ar sui în el ar putea să cadă. Epitetul de drăguț e un concept matern, e nevoia de a mîngîia un copil, nevoia de protecțiune maternă. Nu mai vorbim de motivul pentru care au apărut unele arte, cum e, de pildă, arhitectura. O casă ne adăpostește de intemperii, e deci ceva util înainte de a fi frumos.

Muzica, după K. Bücher, e un expedient al forțelor vitale în timpul lucrului. Prin ritmul ei, muzica desfășoară o mai mare energie. Lucrătorii ce sapă sau seceră, cîntă în același timp. Mișcarea are doi timpi : unul de încordare și altul de relaxare. Acesta este tocmai ritmul. Deci muzica s-a născut din nevoia de a facilita mișcările corpului. Plastica nu este la popoarele primitive altceva decît nevoia de a face talismane pentru a îndepărta spiritele rele. În grote, pe pereți, pe copaci se găsesc desene care sînt formule magice. De aici se poate vedea că arta este legată de utilitate.

Există o lege a diferențierii valorilor. La început toate valorile au fost contopite ; cu timpul însă s-au diferențiat. Pe măsură ce se diferențiază, esteticul se desprinde de util. Azi artistul creează dintr-un excedent, pe vremuri n-a fost tot așa. Estetica evoluționistă identifică utilul cu esteticul în trecut ; dar unii zic că chiar astăzi există strînse legături între aceste valori. Punctul acesta de vedere a fost susținut de Guyau în *Les problèmes ésthetiques contemporaines*. El zice : „cînd spunem despre o mișcare că e frumoasă, spunem că e făcută cu ușurință, fără efort".

După Guyau, trebuințele vitale devin estetice. Spencer dădea ca exemplu de anestetic acțiunea de a mînca. Cînd mă duc în hală să cumpăr de mîncare, nu e ceva estetic. Dar, spune Guyau,

dacă însetat te duci la hală şi vezi nişte piersici frumoase, contemplarea lor e amestecată cu dorinţa de a le mînca. Dar el merge mai departe. El distinge patru trebuinţe primordiale: nevoia de respiraţie, de reproducere, de nutriţie şi de mişcare. Fiecare din aceste trebuinţe dau naştere la un gen de artă. Ce poate fi mai frumos, zice Guyau, decît ceva plin de viaţă?... Ce este estetica sportului, altceva, decît estetica respiraţiei?... Nutriţia. Un convalescent este urîţit de boală; dar un om ce se hrăneşte bine este frumos. Reproducerea. Dragostea este stimulată de frumos, iar frumosul este stimulat de dragoste. Mişcarea. Din armonizarea mişcărilor s-a născut dansul. De fapt, spune Guyau, ceea ce constatăm e un adevăr popular. Bunul simţ popular spune de un cîmp că e frumos, cînd dă grîu bun. O femeie sănătoasă se zice că e frumoasă. Guyau citează cazul lui Grand Allen, care, vorbind cu un ţăran, îi spune că are o casă frumoasă, căci în adevăr avea o casă sus pe o stîncă, lîngă ţărmul mării. Dar ţăranul îi spuse că în adevăr casa lui e frumoasă căci de pe o fereastră se poate vedea un cîmp de varză. Deci chiar azi, după Guyau, esteticul şi utilul sînt unite. Partea biologică are o influenţă oarecare, dar foarte indirectă şi adeseori produce un fenomen anestetic. E probabil faptul că o dată arta a fost unită cu utilul. Dar chiar la primitivi se găseşte o speţă de artă utilă şi alta inutilă. Sînt deci două feluri de cauze pentru apariţia artei: unele născute din nevoi practice, iar altele din joc.

C. Arta şi jocul

Bibliografia temei în discuţie cuprinde între altele:

T. VIANU *Arta şi jocul* („Revista de filozofie" nr. 1); DELACROIX, *Psichologie de l'art,* primul capitol; K. GROOS, *Die Spiele der Menschen.*

Indicaţii se mai găsesc în Spencer, în Guyau, şi în cele mai multe tratate de estetică. Pe vremea lui Schiller se credea că arta e un lux, n-are în ea nimic practic şi prin asta se apropie de joc. Spencer identifică arta cu jocul. Sensul acestei identificări [42] a fost precizat de K. Groos care zice că arta e identică cu jocul în momentul contemplării, dar nu şi în momentul creaţiunii. Pentru artist, creaţiunea nu e un lucru uşor, ci din contra, ceva foarte serios. Pentru artistul de azi emoţia e ceva serios, căci are un material pe care-l lucrează. La primitivi însă arta tinde să se identifice cu jocul, căci e simplă, e o expresie

directă a sufletului lor. La primitivi, deci, se confundă arta cu emoţia artistică şi cu creaţia.

Sînt, e adevărat, puncte de asemănare între artă şi joc. E drept că şi arta şi jocul se nasc dintr-un surplus de energie. Şi jocul şi arta sînt o deserţiune din realitate. Delacroix constată că sînt jocuri de raţiune şi de reverie. Jocul de şah e un joc de precizie, pe cînd altele se confundă cu însuşi idealul nostru. Copilul care merge călare pe un băţ, face acest lucru pentru că el are ideea că merge chiar pe un cal. Jocul acesta coincide cu reveria, care nu e decît realizarea unei dorinţi în timp de veghe. Arta e tocmai această reverie a multor lucruri ce trec din realitate în fantezie. Autorul, ca şi copilul, întruchipează un vis al său în opera de artă. Actorul stabileşte legătura dintre artă şi joc. Căci nu trebuie să ne gîndim numai la jocurile de acţiune ci şi la cele de reverie.

Noţiunile acestea însă nu trebuie să le confundăm, căci nu orice copil care se joacă e un creator de artă. Dacă arta şi jocul ar fi acelaşi lucru, ar însemna că toţi copiii care au un surplus de energie sînt copii-artişti. Dar e tocmai contrariul, căci copiii-artişti sînt puţin degeneraţi. În Germania, la Darmstadt, s-a făcut o expoziţie de artă a copiilor şi s-a observat că aproape toţi copiii-artişti erau debili. Şi aceşti copii dacă sînt întremaţi pierd simţul artei [43]. Dessoir arată că majoritatea copiilor-artişti mari nu se jucau. De exemplu: Beethoven, Mozart. Dar mai sînt şi alte consideraţiuni care ne fac să deosebim jocul de artă. Deosebirea între joc şi artă e că artistul îşi alege mijloacele de realizare; sînt artişti care nu lucrează decît într-un anumit material, pe cînd pentru copil orice este bun de joacă. Afară de aceasta, arta urmăreşte o creaţie obiectivă, pe cînd jocul e efemer, dispare. Nu există o istorie a jocului. Este în artă, deci, o permanenţă a scopului, spre deosebire de efemeritatea jocului.

Dar mai e şi altceva. La primitivi, arta, aşa cum ne-o prezintă Hyrn sau Groos, apare în legătură cu activitatea serioasă, nu cu jocul. Am văzut că muzica s-a născut din ceva serios. Apoi desenul acelor talismane reiese din nevoi religioase. Pe de altă parte e adevărat că multe aspecte ale artei sînt datorite jocului, dar există şi o artă cu caracter practic. D-l. T. Vianu zice că aceste două tendinţe vor deveni mai tîrziu problema artei pentru artă sau a artei cu tendinţă. Arta izvorăşte cînd din o nevoie practică, cînd din o nevoie de joc.

VIII. CONDIȚIONAREA PSIHOLOGICĂ A OPEREI DE ARTĂ

Bibliografia privind condiționarea psihologică a operei privește atît pe creator cît și pe receptor. Iată cîteva lucrări privind creația :

RIBOT, *Essais sur l'imagination créatrice ;* SÉAILLES, *Essais sur le génie dans l'art ;* VOLKELT, vol. III ; UTITZ, *Estetica*, vol. II, capitolul *Der Künstler ;* MÜLLER FREIENFELS, *Psychologie der Kunst* și *Der Deuken und die Fantesie ;* DELACROIX, *Psychologie de l'art ;* LALO, *Journal de Psychologie*, 1926 *Inconștientul în artă.*

Observații asupra creației găsim în :

FLAUBERT, *Corespondența sa ;* GOETHE, *Wahrheit und Dichtung ;* ROUSSEAU J. J., *Confesiunile ;* FRAȚII GONCOURT, *Jurnalul ;* JULES RENARD, *Jurnalul ;* AMIEL, *Fragmente din Jurnalul său intim ;* BENVENUTO CELLINI, *Memoriile ;* STENDHAL, *Autobiografie ;* STRINDBERG, *idem ;* RODIN, *Convorbirile sale*, adunate de P. CZELL.

Artistul care creează, ca și cel ce gustă opera de artă, trec prin sentimente diferite. Arta e un produs psihic. În tratatul românesc al D-lui M. Dragomirescu, se găsește ideea că arta e un produs psiho-fizic. Și argumentîndu-se arată că arta se încorporează într-o materie. Așa, o carte e de hîrtie, e mare, mică, are o culoare. O statuie e făcută din marmură. După părerea noastră estetica nu este chemată să se ocupe de ceea ce este fizic în opera de artă. E inutil să adăugăm că arta e și fizică.

Opera de artă cuprinde două ipostaze : emoția și creațiunea — productivitatea propriu-zisă a artistului. Se discută în Estetică, dacă emoția estetică nu e același lucru cu creația. De exemplu cînd privim un tablou, repetăm, rezumăm în mod retrospectiv fazele prin care a trecut și creatorul acestei opere. Din punct de vedere psihologic, emoția și creația artistică ar fi același lucru. Deosebirea ar fi numai în faptul că emoția estetică e mult mai slabă decît creația estetică. Diferența ar fi numai de grad, nu și de natură și calitate. Nu trebuie să cădem în această confuzie. D-l. T. Vianu, într-un studiu din „Viața Românească" intitulat *Emoția și creația estetică*, susține că artistul pleacă în creația sa de la o imagine vagă, de la o idee generală a operei sale, apoi își realizează opera printr-un proces de analiză. Fiecare parte a operei este acum concretizată. Dacă ne gîndim la procesul de contemplare, lucrurile se petrec în mod contrar : percepem parte cu parte și apoi contemplăm totul. Emoția artistică e formată din părți succesive. Procesul de percepere a

operei de artă e un proces sintetic. Dar imaginea globală a operei vine de-abia la sfîrşit. Emoţia estetică e de obicei pasivă, creaţia estetică însă este activă. Sînt deci două faze ale operei de artă : una pasivă, iar alta activă, creatoare.

Care sînt elementele impresiei estetice ? Impresia de artă e o impresie plăcută ; ea are un coeficient de emotivitate senzuală. Se poate însă obiecta : sînt tragedii în care, desigur, domină tristeţea. Dar şi aici găsim o plăcere, deoarece ne putem identifica cu tratarea şi nu cu situaţia piesei. Sîntem atenţi mai mult la tratarea tehnică a operei de artă. Cînd contemplăm simţim un stimulent. Opera de artă e însoţită de elemente fiziologice. Nietzsche zicea că opera de artă e o fiziologie aplicată. Dar elementul fiziologic nu reuşeşte să arate specificitatea esteticului, căci la acelaşi grad fiziologic putem avea diferite emoţii estetice. Senzaţiile organice formează numai un cadru general pentru emoţia estetică. Primul element al impresiei artistice e un element fiziologic general, care întovărăşeşte orice emoţie. În ceea ce priveşte gustarea operei de artă, sînt două atitudini : atitudinea omului nou [44], fără cultură estetică care gustă opera de artă referindu-se numai la conţinut şi atitudinea omului cult, care este atent la tratare, la tehnica operei de artă. Aşadar avem atitudinea omului nou ce se confundă cu subiectul şi atitudinea critică a celui ce are o cultură estetică.

În privinţa modului de gustare a operei de artă, se mai poate găsi şi un alt criteriu : o atitudine spontană, instructivă, cînd plăcerea este intensă şi necondiţionată ; şi plăcerea artistică a criticului, cînd acesta face confruntări cu alte opere de artă. Indivizii care gustă opera de artă referindu-se numai la conţinut, coincid cu acei ce au de la ea o plăcere spontană. Deci întîlnim o atitudine analitică, critică, şi alta spontană şi inconştientă. Cu ocazia aceasta am atins indirect şi problema Eului nostru, atunci cînd percepem opera de artă. Pot fi, în această privinţă, mai multe atitudini : Eul [45] se confundă complet cu subiectul ; sau Eul rămîne detaşat, izolat de opera de artă.

De aici două teorii relative la emoţia estetică. Prima este teoria lui Volkelt şi Lipps, a „Einfühlung"-ului, după care noi nu facem altceva decît ghicim intenţia autorului şi retrăim opera sa ; ne confundăm prin simpatie cu opera de artă. De pildă, cînd vedem o coloană dorică, vedem în ea zvelteţea pe care a vrut s-o dea artistul. Volkelt deosebeşte două feluri de simpatii : una prin care ne confundăm cu opera de artă, dar Eul nostru rămîne conştient de el însuşi ; şi alta, cea a „Einfühlung"-ului artistic, cînd Eul nostru dispare complet în faţa operei de artă. Delacroix aduce obiecţiuni lui Volkelt. Prima

obiecțiune este următoarea: nu e deajuns să simpatizezi cu o operă, ci trebuie să-i dai și o formă precisă. Arta e o construcție de forme prin elemente estetice. Ori „Einfühlung"-ul nu presupune aceasta. De pildă, în atitudinea animistă a primitivului, este o simpatie, dar nu o creare de artă. Simpatia nu este specifică numai operei de artă, numai creației artistice. Simpatie întîlnim de asemenea în morală și în religie. A doua obiecțiune: nu toți cititorii sau contemplatorii se confundă cu subiectul. Sînt amatori de artă ce simpatizează cu opera, dar sînt alții mai degajați de ea.

A doua teorie, e teoria contemplației estetice, cu forma ei definitivă în filozofia lui Schopenhauer. În contemplare ne degajăm de Eul nostru; atunci are loc o eliberare a Eului de instincte, ne ridicăm la o stare de obiectivitate. Contemplarea estetică e singurul mijloc de a combate impulsiunile voinței. Prin ca devenim străini de lumea exterioară, rămînem separați de această lume. Eul nostru are o astfel de perspectivă, încît poate deveni obiectiv. Dar pentru care dintre aceste teorii ne decidem? Ambele teorii reprezintă două tipuri de amatori de artă. Müller Freienfels este de părerea că aceste atitudini se pot concilia, fiindcă chiar există două maniere de a gusta o operă de artă. Există contemplatori sau spectatori, *Zuschauer,* și alții, care se confundă cu opera de artă, *Mitspieler.* M. Freienfels, în opera sa *Psychologie der Kunst,* face descrierea impresiilor pe care le-au avut două persoane cînd au văzut „Othello". Astfel, una dintre aceste persoane se confunda cu opera, uita că se afla în teatru, iar alta își dădea seama că în fața ei se petrece ceva artificial, teatral.

În ceea ce privește rolul Eului în impresiunea estetică, vom deosebi un tip simpatetic, și altul de om obiectiv, al spectatorului. Dar M. Freienfels merge mai departe: face aceeași deosebire pe care o făcea și Nietzsche între tipul dionisiac și cel apolinic, sau deosebirea dintre spiritul clasic și cel romantic. În a sa *Psychologie de l'art,* Delacroix completează clasificarea acestor tipuri de amatori de artă. El deosebește 4 tipuri: a. acela care își spune propria lui viață, găsind într-o operă de artă episoade din viața lui. Acest tip se caută pe el în opera de artă. b. Acela care-și povestește o istorie, fără ca să fie a lui proprie. c. Tipul ce se confundă cu obiectul operei de artă. d. Tipul care nu se confundă, ci care gustă emoția ce s-a produs în opera de artă, tipul senzual. Care e atitudinea unei persoane ce gustă opera de artă, față de realitatea acestei opere?... Credem oare că opera e o stare reală sau nu?... Obiectul emoției estetice poate fi prezentat ca un obiect real sau ca o ilu-

zie. Un estetician german, Konrad Lange, afirmă că orice operă de artă ne produce o iluzie conştientă. Niciodată nu credem că e o iluzie propriu-zisă.

În emoţia estetică e vorba de un complex de fenomene fiziologice. Intră aici în primul rînd elemente sensuale ; o anumită categorie de senzaţiuni (pentru muzică senzaţii acustice, pentru sculptură senzaţii optice etc.). Aceste senzaţii sînt legate între ele, dînd naştere la anumite forme, care forme dau naştere la sentimente. Deci aici intervine a doua categorie de elemente, elementele formale. K. Groos spune că orice emoţie estetică e o imitaţie interioară. În al treilea rînd vin elementele motorii. Acestea ne dau o serie de imagini, de experienţe ale trecutului. Dar o operă de artă ne place, fiindcă stîrneşte asociaţiuni ; deci există şi un al patrulea element, cel asociativ. De asemenea găsim şi un element intelectual, căci noi percepem sistemul logic al operei. Sînt opere de artă care conţin idei, care simbolizează anumite lucruri. Există în sfîrşit o serie de sentimente ce provoacă o stare emotivă : sînt acele ce trezesc în noi o stare sufletească întovărăşită de fenomene fiziologice. Urmează să analizăm pe rînd aceşti factori.

Factorii senzoriali. În faţa oricărei opere avem mai întîi senzaţii. Ba se pretinde că sînt oameni care nu au în faţa operei de artă decît senzaţii. Dar senzaţia pură, fără percepţie, este o abstracţie. W. James spune că senzaţii pure au numai noii născuţi, căci de fapt fiecare om are percepţii, adică senzaţii, plus imagini. Dacă acestea sînt adevărate pentru psihologie, sînt şi pentru estetică, deoarece şi senzaţia estetică este o senzaţie omenească. Apoi, de obicei, cînd percepem ceva, percepem totul. Cînd percepem „un om" îl percepem în tot nu în elementele sale. Percepţia presupune o formă, un *Gestalt.* O formă are linii, culori ; deci elemente de naturi diferite, mai ales cele liniare. Dar acestea au ceva motor. Căci percepţia unei linii se face ca şi cum ochiul nostru ar fugi de-a lungul ei.

Dacă ne referim la Estetică, oamenii ce privesc un tablou nu-l privesc pentru anumite pete de culoare, ci pentru ceea ce semnifică ele. Nimeni nu pune pe un tablou culori pentru culori, ci ca să redea ceva. Cu toate acestea există o tendinţă, sub auspiciile şcolii impresioniste, care pretinde că arta trebuie să ne dea senzaţii pure. Claude Monet, Sisley, Pissaro, Renoir, au pictat crezînd că trimit în ochiul spectatorului elemente pur retiniene. Arta se redusese la ceea ce sînt covoarele decorative sau arabescurile. Pe de altă parte, pictorii naturalişti pledau pentru conţinut. Punctul de vedere senzorial îl găsim şi în poezie, căci ce e altceva şcoala simbolistă ?... O poezie de Malarmé

e obscură, dar citită are muzicalitate. Verlaine, într-un sonet intitulat *De l'art poétique,* spune: „De la musique avant tout chose". Aceeaşi tendinţă o găsim şi în muzică. Dar şi aici sînt două tabere: unii care ţineau de Wagner şi care admiteau în muzică un conţinut, şi pe de altă parte muzica unui Hanslick, care zicea că muzica nu trebuie să dea decît o senzaţie plăcută urechii, prin diferite aranjamente de sunete. Această teorie e o exagerare, căci o senzaţie aduce o reacţiune a Eului ce presupune idei şi sentimente. Dar chiar pictorul ce pune masse de culori pe pînză, vrea să evoce stări sufleteşti mai complicate. Arta ce se reduce la decoraţie e o artă inferioară. Ea reprezintă elemente sufleteşti primitive. De aici s-a căzut în exagerări colosale ca: cubism [46], sferism etc. Un tablou nu poate să nu reprezinte nimic. Au fost, cu toate acestea, curente în care se acceptau astfel de tablouri. Se povesteşte de o farsă a lui Garco [47] şi Utrillo care au pus rămăşag că la o expoziţie va fi primit un tablou astfel pictat. Şi în acest scop au legat o pensulă de coada unui măgar care de cîte ori mişca coada, mînjea o pînză. În adevăr, pînza a fost primită şi ca să probeze cele spuse, cîştigătorul avusese precauţia să aducă un comisar care să încheie un proces verbal.

Sînt tipuri de artă senzorială şi tipuri mai complexe. Are caracter senzorial mai cu seamă arta decorativă. Arta senzorială se distinge prin mai multe caracteristici: în primul rînd se fereşte de desen. În pictura lui Claude Monet numită şi simfonie picturală nu se găsesc decît culori puse unele lîngă altele. În al doilea loc, arta aceasta se fereşte de perspectivă, ea nu tratează distanţa. Tablourile impresioniste sînt în acelaşi plan. Aceasta, pentru că şi linia şi adîncimea sînt oreaţii motorii. În unele tablouri găsim efecte de izolare a culorii. Culorile se pun în aşa fel încît să fie separate; iar cele apropiate sînt puse ca să iasă contrastul. Dar contrastul e izolare. De pildă pictura lui Edouard Manet. Alţii, ca Claude Monet, caută să contopească într-un acord culorile. În genere găsim imicţiuni [48] între senzaţii. Sînt poeţi ce vor să redea poezia şi ca formă. Aşa este una din poeziile lui V. Hugo, care are forma de trei triunghiuri răsturnate. În piesele de teatru se amestecă elementele auditive. Într-o scrisoare a lui Scribe, citată de M. Freienfels, acesta spune că el, cînd scrie, mai mult aude personagiile decît le vede. În arhitectură, de asemenea. Novalis numea arhitectura „muzică solidificată".

Al doilea factor e cel motor. Factorul acesta se găseşte în toate percepţiunile. H. Münsterberg a arătat că aproape toate senzaţiile au la bază un element motor. O linie se percepe par-

curgînd-o de-a lungul cu ochiul. O pată nu se percepe decît motor, făcîndu-i înconjurul cu ochiul. Münsterberg arată că elementul motor e la baza actelor sufleteşti. Mai întîi fixăm un obiect cu ochiul şi apoi îl percepem, iar nu invers. E întocmai ca şi în teoria lui James Lange, relativ la emoţie. Elementele motorii există în orice percepţie. Acestea sînt de mai multe feluri :

Elemente motorii de acomodare. Ca să percepem un lucru avem o anumită poziţie a corpului şi o anumită respiraţie. *Elemente motorii de înţelegere.* Pentru asta trebuie să-mi îndrept corpul într-o anumită direcţie.

Elemente de imitaţie. Cînd vedem soldaţii mergînd în marş, avem tendinţa de a merge ca şi ei. Dacă e adevărat că arta este însufleţire de viaţă, înseamnă că presupune mişcare. Viaţa din artă e mişcare ; dar această vivificare nu e posibilă decît cu elemente motorii. În orice proces de vivificare întrebuinţăm elemente motorii, ce ne dau mişcarea. Această mişcare o atribuim şi lucrurilor moarte. De exemplu o şosea ni se pare că se desfăşoară ca o panglică. Un faun pictat dansînd, ni se pare că chiar dansează. Doamna Veman See zice că dacă vedem un scaun, îi percepem forma şi facem astfel o mişcare. Ne acomodăm respiraţia şi corpul în vederea acestei mişcări, şi imităm dezechilibrul pus de autor, dacă de pildă, scaunul e gata să se răstoarne. Avem deci : parcurgerea cu ochiul, acomodarea şi imitaţia interioară. K. Groos zice că imitaţia internă e la baza artei. Prin imagini motorii se constituie imitativ obiectul. Acestea intră în artele spaţiului, care presupun linii, contur şi formă. Arhitectura e o combinaţie de linii, presupune deci acomodări. În artele ritmului de asemenea, căci ritmul e un element motor. Oamenii naivi, cînd aud muzica, bat cadenţa cu piciorul. Sînt melodii ce duc la dans. Ca să percep dansul, trebuie să am o imitaţie interioară. Elementul motor intră în mare măsură şi în mimică. M. Freienfels, spune că cineva cînd vedea o statuie, lua poziţia ei. La fel se întîmplă la teatru, cînd joacă un mare artist. În literatură avem mimica personagiilor. Pe socoteala fiecăruia din personajele sale, Tolstoi pune cîte un tic. În romanul său *Ana Karenina* este un personaj care duce mereu mîna la bărbie. După acest examen, trebuie să mărturisim că nu există un tip pur motor, ci acesta intră în combinaţii cu altele. Şi factorii senzoriali şi cei motori intră ca parte, dar ei nu epuizează niciodată emoţia estetică.

Pentru completarea studiului emoţiei estetice ne mai rămîn *factorii asociativi, intelectuali* şi *emoţionali. Factorul asociativ* a fost pus în lumină de Fechner. El făcuse distincţia între plă-

cerile directe şi indirecte, adică acele ce se trezesc în noi prin asociere cu opera de artă. Multe persoane gustă o operă, pentru că se leagă cu un sentiment sau cu o idee pe care au avut-o ele. A. France spune că fiecare cititor traduce în felul său un roman ; deci sînt atîtea romane cîţi cititori. În altă parte el spune că „Operele de artă trăiesc printr-un fals sens". Iliada n-ar fi trăit dacă fiecare generaţie n-ar fi pus în ea cîte ceva. Tipul frumoasei Elene trăieşte pentru că îl modernizăm. Tot în această ordine de idei e şi o prefaţă a lui A. Gide la opera sa Paludes. El nu consideră cartea ca terminată, căci o va completa după ce cititorii o vor citi şi el va primi de la ei sugestii. Aceasta arată că operele de artă nu rămîn aşa cum le-a conceput autorul. Cititorul cultivat care cunoaşte autorul, epoca, tendinţele, se ţine mai aproape de spiritul cărţii. Ignorantul atribuie altă intenţie autorului.

S-a pus întrebarea dacă sînt interesante toate asociaţiile, adică dacă toate sînt valabile din punct de vedere estetic. Căci cînd intrăm în contact cu o operă de artă ni se trezesc în mod necesar unele asociaţii, sînt deci generale, altele sînt individuale, căci fiecare om îşi are amintirile sale. Dar atunci au şi asociaţiile individuale vreun rol în estetică ?... A separa factorul asociativ general de cel individual, înseamnă a face o abstracţie. În mod obişnuit ambele feluri de asociaţii sînt caracteristice fiecăruia dintre noi. Această disociere ar fi, deci, un proces arbitrar de abstracţiune. Afară de aceste două tipuri se mai cunosc asociaţiile motrice. O gravură ce reprezintă o piaţă din Roma ne va trezi anumite asociaţii, dar cînd privim un tablou el are o expresie a figurii, un „tonus" ce nu e perceput decît prin acel factor motor de care vorbeam mai înainte. Aceasta are loc în tablouri şi mai ales cînd ni se prezintă persoane ce sînt într-un raport una cu alta.

Caracterul artei de la creştinism încoace, observă Simmel, e dinamismul. Diferitele grupuri sînt în legătură prin acest dinamism. De pildă „Burghezii din Calais" ai lui Rodin, sînt cinci burghezi ce poartă cheile oraşului. Doi dintre ei discută şi ghicim după expresia figurii cam despre ce vorbesc. După asociaţiile motrice reconstituim această operă de artă. Tot factor asociativ de acest fel avem şi în unele elaborări imaginative, căci adeseori facem grupuri de asociaţii. Sînt oameni ce cu ocazia unei opere gîndesc pe deasupra ei. Acest tip imaginativ poate fi imaginativ-intuitiv sau un om care în mod conştient are idei. Opera de artă nu poate fi înţeleasă fără acest factor. Aceasta cu atît mai mult cînd avem de-a face cu opere de fantezie,

cum sînt povestirile fantastice ale lui Ed. Poë, cu care să mergem în direcţia indicată de autor.

Factorul intelectual. În fiecare operă de artă sînt exprimate idei. Ca să fie gustată o operă, trebuie s-o înţelegem ; dar ca s-o înţelegem trebuie să facem legături între idei şi să construim noţiuni. Există o şcoală antiintelectualistă care susţine că opera de artă se bazează doar pe sentimente şi trezeşte sentimente, iar specificul unei opere îl putem sesiza printr-o intuiţie specială. Dar pentru a percepe opera de artă e nevoie de un factor intelectual. Sînt poezii, — unele dintr-ale lui Goethe, — care tratează noţiuni cum e idealul ; pentru asta cititorul trebuie să aibă unele cunoştinţe prealabile. Ca să înţelegem ceea ce a vrut artistul, cum se leagă părţile într-o idee centrală şi cum e realizată această idee centrală, va trebui să facem judecăţi. Se preconizează descrierea tablourilor. Studenţii de la „Arte frumoase" sînt puşi să facă descrierea tablourilor, dar această descriere e o legătură de judecăţi. Dar opera de artă mai presupune judecăţi de valoare. Se spune că opera cutare e mai bună sau mai rea decît alta. După asta se mai fac şi judecăţi auxiliare. De pildă, cînd vedem un tablou ne gîndim la biografia artistului, căutăm să-l plasăm în cadrul tendinţelor timpului său. Iată judecăţi ce sînt foarte des prezente în momentul emoţiei artistice. Există două feluri de factori intelectuali care produc fie un tip reflex, care ordonează materia în chip armonic fie un tip iraţional, care are o ghicire a operei, o spontaneitate pentru care nu trebuie mult element intelectual. Mai ales pentru arta clasică este nevoie de acest element. Müller Freienfels vorbeşte de „căutătorul de idei", adică acela ce caută idei în opera de artă. Pentru acest tip o artă este superioară numai atunci cînd are şi idei. Căutătorii de idei sînt în genere oameni de cultură filozofică. Tot M. Freienfels mai vorbeşte de tipul alexandrin. Acesta, în operă, caută erudiţie : adesea face filologia operei, vrea să ştie cînd a fost scrisă, în ce împrejurări.

Factorul emoţional. Sînt esteticieni, ca de exemplu Utitz, care cred că arta e numai sentiment. Deşi afirmaţia e cam exagerată, totuşi opera de artă conţine în cea mai mare parte factori emoţionali. Adeseori opera de artă e o excitaţie pentru funcţiile sufleteşti. Cînd ne place o operă de artă avem o sporire a vitalităţii, întocmai ca în momentele erotice. Sînt tragedii sau drame triste, care ar trebui să ne producă tristeţe. Sînt rare însă operele ce urmăresc cruzimea sau deprimarea de la început pînă la sfîrşit, aşa cum a scris Wedekind sau cum sînt în Franţa aşa-numitele „grandguignol". Aceste opere sînt

inferioare [49]. În Shakespeare găsim şi comedie şi tragedie. În orice operă mare avem şi durere şi plăcere în alternanţă. Dar mai avem şi o plăcere ce iese din tratarea tehnică a operei de artă. După plăcere şi durere mai găsim afectele. Sînt oameni ce au o participaţie la scena ce se petrece în teatru. Sînt aşa-numiţii „Mitspieler", care asistînd la reprezentarea lui Othello, participă la suferinţa Desdemonei. S-a pus întrebarea dacă există vreo deosebire între afectele produse de artă şi cele produse de viaţă. Văzînd pe Othello, cineva simte aceeaşi gelozie ca cea din viaţă ?... Da, dar sînt şi deosebiri. Sentimentele din viaţă sînt puternice, cele din artă sînt mai slabe. Dar sînt şi deosebiri calitative, căci după James Lange la baza unei emoţii stau caracterele organice. Sînt însă rare persoanele ce au factori organici în faţa operei de artă ; adesea nu au decît factori ideologici. Alte sentimente sînt cele de euforie şi de bunăstare ; de simpatie sau antipatie pe care le avem pentru personajele din piesă sau roman. Am asistat o dată la o melodramă în care un personaj simpatic era mereu urmărit de altul rău. Şi la un moment dat, cînd scapă de această urmărire, vine un altul cu un cuţit în mînă şi se ascunde sub masă. Unul dintre spectatori, revoltat, a strigat : „Ieşi afară" ! — Mai sînt apoi sentimente erotice, faţă de care avem iarăşi atitudini de simpatie sau antipatie. Mai sînt sentimente de comic, graţios, tragic etc. Apoi sentimente anestetice, cum sînt cele morale, religioase etc., căci opera de artă, cum am mai spus, depăşeşte esteticul pur. Mai e sentimentul de noutate, care ne face să simţim că această operă e unică în felul ei, sau că e banală. În fine mai avem un sentiment de intimitate, caracteristic romanului englez şi celui rus. Şi cu acestea am completat cei cinci factori.

Spuneam că gustarea operei de artă se deosebeşte de creaţiune, în sensul că creatorul are o imagine globală şi apoi merge către parte. În momentul gustării este invers. Dar mai e şi o altă deosebire : emoţia e un produs mintal. Ne închipuim o operă de artă întovărăşită de sentimente aproape ca ale artistului. Creaţiunea e şi o chestie de realizare într-o materie. E o transpoziţie într-o ordine materială, care presupune o dibăcie tehnică. În felul acesta actul de creaţie trebuie studiat separat. Există, afară de emoţie, ceva în plus, care e partea tehnică. Dar pentru ca creaţia să fie posibilă, artistul fiind şi el un om ca ceilalţi, actul creaţiei e un moment excepţional. E adevărat că artistul are ceva din sentimentele profane, dar în creaţie acestea cad pe planul al doilea. Înainte de a proceda la studiul acestui act trebuie să studiem psihologia artistului, căci acesta are o structură sufletească specială.

Psihologia artistului. În ce constă emoţia ? Răspunsurile sînt foarte variate. Bunul simţ ne spune că artistul e un om abil, care poate face multe lucruri cu dibăcie. Intră, în adevăr, şi un procedeu tehnic, dar nu e numai atît. Sînt artişti ce nu-s de loc virtuoşi. Wagner cînta foarte greu la pian. Pe de altă parte sînt artişti, ca fraţii Goncourt, ce sînt foarte buni meşteşugari, dar pe care îi simţi imediat că suferă de „literaturism". Sînt tehnicieni buni care au o tehnică pură, dar care n-au nimic sentimental, nimic din ceea ce face artistul. Dar sînt artişti ce nu pot lucra, fiind prea virtuoşi. De pildă, muzica lui Brahms e o procedură savantă lipsită de elan. Iată că nu e de ajuns tehnica. Alţii zic că ceea ce caracterizează pe artist e puterea sa de fantezie. Printre aceştia sînt : Ribot, Séailles, Volkelt.

Dar să facem unele rezerve. Fantezie au şi persoane ce nu sînt deloc artişti. O au adeseori criminalii, sadicii etc. Dacă ne gîndim la fantezie în sensul unei creaţii din nimic, vedem că nu e aşa. Adesea artiştii perfecţionează o temă deja dată. Goethe ia legenda lui Faust din popor ; Händel, la fel, melodiile sale. De asemenea, mai toată muzica rusă de astăzi ia teme din popor. Dar atunci fantezia nu trebuie înţeleasă în sensul de a inventa ceea ce nu s-a mai spus. O atare fantezie e bună numai în povestiri ca ale lui Hoffmann sau Edgar Allan Poë. Fantezie înseamnă a organiza, a da o formă unor teme ce existau mai înainte. Séailles zice că lucrul artistului îl face în mic fiecare dintre noi. A crea o operă de artă, înseamnă a coordona într-un sistem, într-o serie, diferite imagini şi apoi a le transforma în mişcări. Deci opera de artă e o aranjare ca în organismul viu, în care găsim tocmai această interdependenţă.

A doua etapă constă în a lega imaginile de mişcări. La artişti această putere de mişcare e mai mare decît la oamenii de rînd. Fantezia intră deci în creaţie, dar nu e esenţialul ei. S-a mai spus, încă de Aristotel şi Platon, că artistul ar avea o mare putere de imitaţie. După Aristotel arta imită natura exterioară. Acest mod de a explica psihologia artistului se loveşte de concepţia noastră despre artă întrucît astăzi arta nu mai este considerată imitaţie a naturii, ci ca o exprimare a unei atitudini personale. Arta e o deformare, nu e fotografiere a naturii. Zola, care spunea că fotografiază natura, de fapt a deformat-o mai mult ca oricine în sensul său pesimist. Pentru acest motiv Jules Lemaître consideră pe Zola romantic. Leon Daudet spune de opera lui Zola că e un *romantisme de bordure.* Opera realistă observă natura cu oarecare imparţialitate. Dar, ce imitaţie a naturii e în Hamlet sau în Faust ?

Un alt criteriu e acel al emoționalității. Ideea populară e că artistul e omul care simte mai intens decît oricine. Artistul e un om pasionat la culme care trăiește într-o lume aparte. Asta e concepția romantică în genul lui Byron. În secolul al XIX-lea exista la artiști această viață dezordonată, cu care voiau „să epateze burghezia". Dar acesta e un episod trecător. Extravaganța, geniul, nebunia, nu caracterizează pe artist. Sînt oameni pasionați ce nu sînt deloc artiști. Lăsînd la o parte aceste teorii să vedem în ce constă această psihologie a artistului. Caracterele ce le are poetul, le avem și noi cu toții. Artiștii nu sînt excepționali decît într-un anumit grad. Fiecare om de rînd este întrucîtva artist, dar aptitudinile lui nu pot crea o operă. Psihologia artistului este psihologia anumitor caractere a tuturor oamenilor, dar cu un grad mai superior.

Psihologia sa se deosebește de a celorlalți oameni : printr-o mai mare putere de trăire a evenimentelor, printr-o anumită fantezie, printr-un anumit fel de memorie, printr-o anumită expresiune tehnică [50].

Intensificare în trăirea unui moment, e acel *Erlebnis*, de care vorbesc germanii. E putința de a vibra mai variat decît alții, e o sensibilizare mai mare. După ce trăiește și combină imaginile, artistul le exprimă. Toate stările sufletești puternice tind să fie exprimate. Ceea ce caracterizează pe omul de rînd, e că stările lui sufletești sînt mai slabe. Așadar artistul, trăind intens, simte nevoia să exprime ceea ce trăiește. Acest lucru este în conformitate și cu teoria lui James Lange.

Spuneam că artistul are *o anumită* memorie. Se știe că orice fenomen de memorie e pîndit de legea uitării. Aceasta șterge detaliile, le rezumă și chiar le amplifică. Memoria nu e fidelă, ci falsifică. Acest lucru se vede și la copil care minte nu fiindcă e mincinos, ci pentru că așa e memoria sa. Dar ce fel de memorie are artistul ? Teoreticienii ce susțin că arta e o copie a naturii, cred că artistul trebuie să aibă o memorie fidelă. De fapt, memoria artistului este din cele mai false. E o memorie ce transformă mereu. O întîmplare povestită de un om cu bun simț este redată așa cum a văzut-o. Pe cînd dacă o povestește un artist, acesta adaugă unele lucruri, le subliniază pe altele și toate capătă un sens. Stern a făcut experiențe asupra mărturiei. Acestea ar fi interesante, dacă s-ar face și asupra artistului, asupra căruia însă sînt greu de făcut. De obicei artistul exagerează. Omul cu bun-simț, omul de știință, istoricul, nu pot deveni artiști ; în schimb mahalagiii, zice Utitz, sînt în felul lor artiști. Începutul artei e mahalagismul. Artistul trebuie să mintă, să exagereze ceea ce e caracteristic. Un tînăr se prezintă lui

Duhamel cu un manuscris, care nu era mulţumitor. Cînd tînărul i-a spus că el e sincer, Duhamel i-a răspuns: „Învaţă să minţi". Dar, ca să fii sincer, trebuie mai întîi să pari sincer. Aceasta nu este decît o preformare după regulile artei. Aceasta nu e o facultate dezvoltată monstruos mai mult decît la alţii. Sînt artişti ce văd bine dar pictează prost. Un compozitor ca Beethoven a fost surd. Aici, deci, e vorba de o trăire totală a întregii personalităţi, căci faptul că le lipseşte ceva din organ nu-i împiedică să fie artişti, avînd o mai mare putere de trăire interioară. Trăirea aceasta poate fi deosebită. Müller Freienfels, în opera sa *Persönlichkeit und Weltanschauung,* găseşte: artişti euforici, veseli, ca Schiller în *Imnul bucuriei*; alţii care au puterea de sensibilitate în combativitate; unii care o au în melancolie; alţii care au puterea de transpunere în alte persoane.

În toate aceste cazuri vedem că sensibilitatea e foarte ridicată şi cuprinsul e mai mare decît la oamenii obişnuiţi. Apoi aceste momente au o intensitate mai puternică. Prin asta nu trebuie să înţelegem că artistul nu poate fi decît un emotiv. Pentru a reda emoţii trebuie, se-nţelege, să ai emoţii, dar să le priveşti de la oarecare înălţime. Emoţia artistică presupune o vibrare numai a jumătate din suflet. Dacă artistul s-ar confunda cu evenimentul nu l-ar mai putea reda. Asemenea momente de puternică emoţie nu sînt bune. Artistul trebuie să aibă, deci, o emoţie ceva mai redusă. În privinţa aceasta însă sînt mai multe păreri. De pildă, marele romancier Thomas Mann în *Tonio Kröger,* spune că artistul e rece, insensibil. Artistul creează pentru că nu trăieşte prea adînc. Deci, artistul trebuie să rămînă în afară de viaţă. Condiţia esenţială e deci să nu trăieşti adînc, dacă eşti artist, ci să fii un om care se ţine de o parte, căci aceasta e singura posibilitate de observaţie rece. Dar acesta e punctul de vedere al unui artist cerebral. Să luăm însă un scriitor tocmai contrar, Byron. La acesta domină inspiraţia subconştientă. La fel era Edgar Allan Poë şi mulţi alţii, care creau într-o stare quasi-mistică. Artistul însă trebuie să mai aibă şi un anumit gust. Se pune problema dacă creatorul trebuie să fie şi critic. Din majoritatea operelor reiese că artistul are un gust special, un gust inconştient. Un artist care are un gust conştient, care deci şi apreciază, judecă operele este vătămător acestora. Mulţi artişti nu pot produce pentru că au prea mult simţ critic şi acesta paralizează puterea creatoare. Ca să putem scoate o concluzie vom spune că artistul trebuie să aibă o putere de trăire, dar să nu aibă prea mari emoţii, căci atunci riscă să greşească opera. Cine trăieşte prea intens un eveniment, acela nu

poate să-l redea în mod artistic[51]. Trăirea aceasta e intensă, inconştientă şi lipsită de simţ practic. Se citează cazul unui pictor care, ducîndu-se la baie, îşi pictează propriul său picior, uitînd complet de baie.

Un alt caracter e *fantezia în sensul de coordonare a datelor în sisteme armonice.* Aceasta nu e o fantezie creatoare[52]. Artistul preface anumite lucruri. Fantezia lui este inventivă numai pînă la un anumit punct. Polkelt zice că fantezia artistului are o precizare a imaginilor, în care imaginile reies în tot ceea ce au ele mai caracteristic. Fantezia se opune percepţiei. Şi cu cît fantezia e mai apropiată de percepţie, cu atît acea fantezie are calităţi mai mari. Cu cît o imagine se apropie mai mult de percepţie, cu atît e mai artistică. Apoi fantezia aceasta tinde către combinări. Un cap de expresie, pe care îl desenează un artist, e o sumă de linii ce le-a văzut disparat, dar pe care le-a grupat. Apoi fantezia artistică nu e ca cea ştiinţifică, creatoare de concepte, ci e creatoare de imagini concrete.

Artistul nu se opreşte aici, căci expresiunea aceasta are o formă. Expresia este o exteriorizare la întîmplare, pe cînd forma e o expresiune nu numai pentru noi, ci aşa fel făcută ca să o înţeleagă toată lumea. Cînd sînt supărat nimeni nu ştie de ce rîd sau plîng, dar ca să fiu înţeles mă preocup şi de formă. Cînd vorbeam de stil, spuneam că sînt diferite accepţiuni ale acestui cuvînt. A da o formă, înseamnă a avea un spirit, mai ales în ceea ce priveşte opera de artă. M. Freienfels spune că sînt artişti ce se ţin de expresivitate, care au sentimente puternice şi se exprimă la întîmplare. Sînt apoi alţii care în fiecare moment reuşesc să aibă o formă, să fie înţeleşi. Aceştia sînt clasicii. Primii sînt expresivii, cei de al doilea sînt formaliştii. Formalist e un Flaubert care cizela cu anii stilul unui roman. Expresiv este un M. Proust, care se exprimă fără să se întrebe de va fi sau nu înţeles. Aşa sînt curentele de astăzi în artă : cubismul, sferismul, dadaismul, futurismul. Aceste două tipuri de care am vorbit, sînt de fapt tipurile ce se laudă azi sub titlul de modernişti şi anti-modernişti. Unii vor să se exprime spre a fi înţeleşi, alţii nu. Expresioniştii germani sînt dintre aceştia. Neumann spune că tendinţa de expresivitate este o formă patologică. Arta pentru el trebuie să aibă o formă, să fie înţeleasă şi de alţii. Müller Freienfels spune că de fapt e vorba de două tipuri diferite de creatori care au existat dintotdeauna.

Pentru ca artistul să exprime ceea ce simte deci să realizeze tehnic o anumită formă e nevoie de o putere de expresie, de tendinţa de a reda această expresie într-un stil şi de un pre-

exerciţiu, un antrenament. Expresia poate fi directă. Artistul fiind emoţionat îşi exprimă emoţia prin gesturi, mimică. Lucrul acesta se întîlneşte în arta dansului şi a mimicii. Dar putem să avem şi o expresie indirectă şi în cazul acesta nu mai întrebuinţăm mijloacele noastre directe ci : marmura, cuvîntul, culoarea, sunetele. În cazul exprimării indirecte avem : sculptura, pictura, arhitectura, muzica, poezia.

Mai este o expresiune simbolică, în care intervine un element asociativ. Cînd sîntem trişti fiindcă am pierdut pe cineva, purtăm doliu. Cînd sîntem veseli ne îmbrăcăm în alb, purtăm bijuterii etc. Aci avem tot o exprimare indirectă, prin asociere. Această expresiune trebuie turnată într-o formă socială. Nu e de ajuns să faci o confesiune, ci mai trebuie ca şi publicul să te înţeleagă. În cubism, sferism, futurism etc., artistul s-a uşurat de o exprimare sufletească, care n-a fost exprimată într-un stil. Artă se poate face direct. De exemplu cînd vreau să exprim un copac, fac un copac. Dar e şi una convenţională. Aşa arta picturii presupune perspectivă etc.

Aceste două tipuri se pot împărţi apoi şi după artele pe care le tratează. În muzică întîlnim expresia, în plastică forma. Afară de asta tipul expresiv e tipul motor, cel ce face imediat gesturi. Acesta e tipul obiectiv. Tipul formal este raţional. Nietzsche îl numeşte, „apolinian", iar pe primul „dionisiac".

*

O altă problemă e cea a legăturii dintre viaţa artistului şi opera de artă. Esteticienii germani spun că ne interesează artistul, actul creator. S-a spus de unii că în contemplaţia artistică nu ne preocupă artistul. Totuşi între viaţa artistului şi opera sa sînt multe legături. S-ar crede că artistul atunci cînd creează, e o altă personalitate, decît cea din viaţa de toate zilele. De fapt, e una şi aceeaşi personalitate, şi atunci opera de artă e legată în întregime de viaţa artistului.

Opera de artă poate să însemne o creaţie care recreează pe artist. Creînd, artistul se joacă. K. Groos spune că artistul creator e ca omul în zi de sărbătoare. Alteori opera de artă e un *fenomen de purificare.* E acel „Katharsis" care uşurează pe om. Artistul zice că în unele tragedii se fac omoruri, numai ca să ne debarasăm de impulsia de a omorî cu adevărat. Goethe a scris pe Werther, ca să se scape de impulsul de a se sinucide. Artistul poate fi apoi un *pur tehnician.* Opera de artă poate

fi înţeleasă şi ca o *realizare a unor lucruri* pe care artistul nu le-a avut în viaţă. În sfîrşit, alteori artistul e mulţumit de viaţă şi plăcîndu-i anumite momente, le cîntă. Opera de artă e o *glorificare a vieţii,* e acel *Imn al bucuriei* al lui Schiller.

Spuneam că înţelegerea creaţiei artistice presupune structura sufletească a artistului şi apoi anumite momente. Care e psihologia specială a acestui moment artistic? Momentul creator e pregătit. Aşa, pictorul îşi are un carnet în care schiţează fel de fel de lucruri. Scriitorul ia note, îşi formează o concepţie artistică. Aceasta se face conştient sau inconştient, prin ceea ce se numeşte „inspiraţie". Fără să se gîndească mult, artistul are ideea, se pune şi lucrează. Apoi urmează execuţia, care e asociaţie, disociaţie, adăugiri, ştersături etc.

În actul creaţiei sînt deci mai multe operaţii : pregătirea, elaborarea concepţiei şi realizarea tehnică. Pregătirea este prealabilă operei de artă şi adeseori este foarte îndelungată. În acest timp se adună în memorie : comparaţii, asociaţii, legături de tot felul, pe care artistul le imaginează. Artistul face apoi schiţe care sînt înlocuite sau amplificate cu altele. Această elaborare poate fi inconştientă, în care caz artistul îşi petrece viaţa şi prinde din aer ceva. Pictorii fac schiţe pe care le întrebuinţează mai tîrziu. Poeţii îşi fac dicţionare de rime. E o muncă pregătitoare, în care se colectează material pentru mai tîrziu. Aceasta e prepararea inconştientă.

Dar mai este o preparare conştientă. De exemplu un autor ce vrea să facă o mare compoziţie, un mare peisaj, se duce în Alpi. Un romancier care vrea să scrie un roman istoric, studiază toate operele relative la epoca [53] în care trăiesc personajele. Despre Zola se povesteşte că, în vederea scrierilor lui, făcea vizite prin fabrici, prin hale. Sau Balzac, care pentru a găsi nume potrivite personajelor sale, mergea pe stradă şi citea toate firmele. În afară de această preparaţie, mai avem o preparare tehnică. Muzicantul cîntă, pictorul pictează, scriitorul scrie şi-şi reface mereu stilul. Virtuozitatea tehnică nu e caracteristică operei de artă, dar e necesară.

Momentul creator începe cu conceperea operei de artă, care la început e o imagine globală, din care apoi se precizează detaliile [54]. Concepţia apare ca ceva general şi numai apoi se adînceşte. Această realizare se face prin asociaţiuni, disociaţiuni etc. Concepţia poate fi ca un produs elaborat conştient, sau poate să apară în mod brusc, ca o idee centrală, ce ni se impune. Se face fie pe cale conştientă, fie inconştient, pe calea inspiraţiei. Problema inspiraţiei a apărut în literatura romantică în perioada „Sturm und Drang", în Germania. Schiller şi alţii au tratat in-

spiraţia ca o apariţie din senin. Astăzi însă inspiraţia nu mai are un prestigiu magic, mai ales de cînd se cunosc legile inconştientului [55]. Această inspiraţie nu vine din senin, ci este în funcţie de preparaţia scriitorului.

Inspiraţia se explică prin inconştient şi subconştient. În orice caz, ea are trei trăsături : Întîi ea este *o apariţie bruscă.* Sînt scriitori ce urmăresc o operă de artă şi sînt într-o stare de sterilitate luni de zile şi deodată, pe neaşteptate, le apare ideea. Apoi întreaga conştiinţă se umple de o *„iluminare"*, cum îi zice Schiller. Ideea are un complex de sentimente şi creatorii sînt mulţumiţi. Unii scriitori spun că simt o plăcere divină. În sfîrşit inspiraţia este *impersonală,* ne apare parcă din afară şi noi o recepţionăm în mod pasiv. Mulţi scriitori mărturisesc că inspiraţia le vine din afară ca şi cum le şopteşte cineva în ureche, le sugerează ceea ce au de spus. Aşadar, inspiraţia e o pasivitate şi o impersonalitate. Acestea sînt cele trei caractere principale ale inspiraţiei. Dar mai sînt şi alţi factori ce fac posibilă inspiraţia. Aşa este la unii nevoia de izolare, la alţii de plimbare prin natură, la alţii de o excitaţie, şi pentru asta le trebuie stimulente. Schiller nu scria decît atunci cînd avea în birou mere putrede. Alţii au nevoie să stea în mirosul de tutun. Alţii au nevoie de stimulente toxice : ceai, cafea, dar cei mai mulţi tutun. Unii artişti, care din cauză de boală au trebuit să înceteze fumatul, n-au mai putut crea. Un alt factor e ora zilei. Unii lucrează dimineaţa, alţii seara, alţii după amiază. Alţii lucrează după sezoane. Unii scriu mai mult şi mai cu plăcere primăvara, alţii vara sau toamna, alţii iarna. Toate acestea sînt în legătură cu factorii geo-psihologici.

Care este explicaţia psihologică a acestei facultăţi a inspiraţiei şi în special al sentimentului de pasivitate şi străinătate ? Apoi cum se explică faptul că conştiinţa e invadată în mod brusc ? Ca să ne explicăm aceste lucruri e de ajuns să apropiem inspiraţia de alte fenomene psihologice şi în special de ceea ce William James numea „experienţa religioasă". Acest mare psiholog explica prezenţa divinităţii sau a diavolului printr-o disociere a personalităţii. Inspiraţia e o invadare bruscă în conştiinţă, invadare a inconştientului, care, după Janet, e o altă personalitate ce stă sub noi. A doua personalitate se formează în mod brusc şi atunci avem impresia că e ceva străin. Iată, deci, că inspiraţia e un caz rapid de dedublare a personalităţii.

Cea de a doua etapă e realizarea tehnică. Această inspiraţie trebuie să fie realizată adică să fie transformată în statuie, în arie muzicală, în poezie. Şi ceea ce numim „talent" e o legătură

între percepţie şi mişcare. Pentru realizarea acestei condiţii tehnice trebuie o serie de factori.

Se cere astfel ca persoana să aibă capacitatea de a se emoţiona şi o stabilitate a simbolurilor. Prin simbolurile ce le stabileşte înţelegem fie cuvîntul, fie sunetul, fie culoarea. Cine nu e talentat pentru sculptură, rămîne rece în faţa liniilor. A fi literat înseamnă a avea o magie a cuvintelor. E o legătură între un anumit simbol şi o declanşare emotivă. Declanşarea aceasta se face numai printr-un anumit simbol. Scriitorul prin cuvînt, muzicianul prin muzică ş.a.m.d. Se cere apoi un organ senzorial special. Aşa, muzicantului i se cere o bună ureche muzicală, sculptorul trebuie să fie un vizual puternic. Dar asta nu e absolut necesară, căci s-au văzut muzicanţi surzi, sculptori daltonişti etc. Se mai cere o memorie specială, o memorie a sunetelor pentru muzicant, a liniilor pentru sculptor etc., apoi o coordonare care să funcţioneze automatic între ceea ce are artistul în suflet şi metricitate, căci dacă legătura e slabă, realizarea nu este precisă. În fine, este necesară o agilitate a organului de realizare. De pildă, un sculptor să nu fie paralizat. Din nestabilirea precisă a acestei corelaţii, reiese lipsa de talent. Acestea aplicate la fiecare artă, găsim următoarele : în muzică trebuie simţul ritmului, al intervalelor, ureche muzicală etc. Poezia presupune simţul curăţeniei limbii, al accentului, al ritmului etc.

În ceea ce priveşte tipologia realizării tehnice, avem tipul îngrijit şi tipul neglijent. Unii au multă imaginaţie, avînt, dar realizarea e neglijentă. Alţii, dimpotrivă, sînt foarte corecţi, dar săraci sufleteşte. Mai avem apoi tipul chinuit şi tipul ce creează uşor. Unii lucrează totul dintr-o răsuflare, pe cînd alţii — ca Flaubert sau Caragiale, şterg, combină, iar şterg, transformă frazele, cuvintele, au o autocritică foarte severă. Aceştia se luptă cu materia. Ar mai fi rămas să studiem psihologia tehnicii fiecărei arte în parte, dar aceasta e o problemă care cere prea multă discuţie, pentru a fi tratată în acest cadru.

IX. CONDIŢIONAREA SOCIOLOGICĂ A OPEREI DE ARTĂ

După ce am studiat factorii biologici care condiţionează opera de artă, ne-am ocupat de creaţie, care e supusă la anumite legi sufleteşti. Pentru completarea tabloului însă trebuie să ne ocupăm şi de condiţionarea sociologică a operei de artă. Estetica sociologică este destul de veche. Întîlnim consideraţii la Platon şi Aristotel, în sec. al XVII-lea la Kant, apoi la Hegel şi mai ales la Taine.

Bibliografia indicată sumar ar cuprinde :

CH. LALO, *L'art et la vie sociale ;* H. TAINE, *La philosophie de l'art ;* K. GROOS, *Die Anfänge der Kunst ;* W. WUNDT, *Wölkerpsychologie.*

La baza înţelegerii operei de artă [56] stă şi noţiunea de mediu. Taine deosebeşte : mediul, momentul istoric şi rasa. Mediul spaţial, social şi temporal sînt însă într-o determinare reciprocă, aşa că Taine deosebeşte două noţiuni în mod inutil [57]. E adevărat că prin „mediu" Taine înţelege ceva vag. Cînd vorbim de influenţa mediului trebuie să înţelegem : un *mediu social* (influenţa instituţiilor) şi influenţa *mediului estetic.* Mediul social e mediul instituţiilor economice, politice, religioase. Apoi mai este o influenţă de la diferite curente trecătoare. La noi există o influenţă germană, una franceză etc. Iată, deci, că prin mediu social trebuie să înţelegem influenţa instituţiilor şi a curentelor. Dar mediul mai este şi estetic. Sînt influenţe de la şcoli literare, genuri, stiluri noi ce se formează. Toate acestea influenţează pe artist.

Se mai poate vorbi de mediul grupurilor secundare [58] : clasele sociale, castele etc. Fiecare artist, dacă e adevărat că e influenţat, totuşi el caută să depăşească influenţele prin originalitatea sa. Se pune, deci şi problema rezistenţei individului faţă de societate. Aceasta se poate măsura prin adaptare, din care rezultă : succesul, reputaţia, gloria, posteritatea. Un artist, dacă e adaptat are reputaţie. Dar dacă introduce ceva nou, în contra voinţei societăţii, avem noţiunea de succes. Dar artistul se poate să nu fie adaptat şi să-l recunoască numai generaţiile de mai tîrziu ; în acest caz avem noţiunea de posteritate.

Condiţionarea socială a operei de artă cuprinde şi problema evoluţiei valorilor artistice. Se creează un curent, o şcoală, un gen, care apoi dispar treptat, treptat pentru a face loc altora. Dar sub influenţa căror factori asistăm la apariţia şi dispariţia stilurilor, genurilor etc. ? A patra problemă e cea a reacţiunii artei asupra societăţii. Diferitele instituţii sînt influenţate de artă. Aici trebuie să punem şi problema educaţiei şi culturii. Deci, relativ la condiţionarea socială a operei de artă avem : determinarea noţiunii de mediu, sancţionarea, problema evoluţiei artei şi reacţiunea artei.

În problema evoluţiei artei e vorba şi de estetica genetică, adică de chestiunea formării artei de la primitivi pînă astăzi. În ceea ce priveşte mediul instituţional, fiecare instituţie are influenţa sa. De pildă, după K. Bühler, instituţiile economice creează muzică. Cînd lucrătorii sînt pe cîmp sau în fabrici, şi fac toţi

mişcările în cadenţă, într-un ritm, uşor izvorăşte muzica. Ed. Groos arată că popoarele pastorale au o anumită artă, cele agricole altă artă, iar cele ce se ocupă cu culegerea fructelor altă artă. De asemenea instituţiile familiale, matriarhatul, au creat anumite dansuri. În familia patriarhală a apărut epopeea, care e glorificarea eroismului bărbatului. Apoi, instituţiile religioase au provocat apariţia cîntecelor religioase. Arhitectura a prosperat numai datorită religiei : construirea de temple, care o preocupa mai mult decît orice, are în vedere ca acestea să fie cît mai frumoase. Totodată cu asta s-a dezvoltat şi pictura (pictarea icoanelor etc. [59]).

Dar chiar instituţiile politice au anumite influenţe. S-a spus că regimul absolutist încurajează arta. Se dă ca exemplu Florenţa din timpul lui Ludovic al XIV-lea. În schimb, democratica Americă are o artă inferioară. De fapt, fiecare formă de guvernămînt creează diferite genuri de artă. Unde este absolutism şi restricţie, se dezvoltă fabula sau un anumit fel de scrisori. Şi cu cît regimul e mai absolutist, cu atît licenţa erotică este mai mare. După oprimarea revoluţiei din 1905, în Rusia apare o literatură obscenă ca a lui Artzibaşev. La fel stăteau lucrurile pe vremea lui Napoleon.

Noţiunea de sancţiune presupune trei etape : o adaptare potrivită duce la succes, una perfectă e gloria, iar o adaptare redusă şi o recunoaştere tîrzie e posteritatea. În ce priveşte evoluţia genurilor, a curentelor şi modei literare, aceasta e în legătură cu mediul social, cu cel estetic şi cu rezistenţa fiecărui artist. Opera de artă e produsul influentelor biologice, psihologice şi sociale. Numai din unirea acestora este posibilă apariţia operei de artă. Fie prin originea ei, fie prin scopul ei, căci se adresează unui public, opera de artă are, ori cum, un caracter social [60].

6.VI.1928 [61]

NOTE ALE EDIȚIEI

[1] Titlul acesta, ca și cele care urmează, nu figurează ca atare în cursul multiplicat unde suita de prelegeri este numerotată fără a se da alte indicații. Ne-am permis să adăugăm aceste titluri pentru ca cititorul să poată găsi mai cu ușurință ceea ce-l interesează, călăuzindu-se după ceea ce însuși autorul amintea de ficcare dată ca subiect al prelegerilor sale. Fragmentul privitor la structura cursului ce urmează a fost trecut aici pentru a da perspectivă și coerență logică expunerii. În text el se găsește înaintea lecției Stilul — actualmente prelegerea a III-a.

[2] Cursul de estetică generală ținut în anii 1941—1942 la Universitatea din București acordă un spațiu larg acestei problematici. Fiind redactat ulterior el reprezintă fără îndoială mai fidel și mai complet punctul de vedere al autorului și de aceea trimitem cititorul la această secțiune. Trebuie să observăm aici că Mihai Ralea precizează că faptul estetic privește deopotrivă pe creator și receptor, iar definiția pe care o dă este mult mai bogată în note caracteristice. Faptul estetic este o construcție a imaginației creatoare, cu caracter simbolic, efectuat cu o tehnică personală, cu o finalitate autonomă intrinsecă, oferind o cunoaștere strict individuală a realității și o plăcere dezinteresată. Că autonomia despre care este vorba rămîne relativă și că dezinteresul nu elimină total elementele extraestetice va reieși și din considerațiile ce urmează.

[3] Punctul acesta de vedere, care limitează esteticul la artistic, este larg răspîndit în istoria esteticii întrucît preocupările gînditorilor s-au îndreptat întotdeauna cu precădere către domeniul în care atitudinea estetică apare în forma sa cea mai concentrată: arta. La Mihai Ralea distincția este însă inversă celeia care se face în genere. Esteticul, arată el, e un ideal care în operă nu-l găsim pur, căci alături de el sînt elemente anestetice cum este sentimentul religios, cel moral, etc. Esteticul pur este deci, după el, o năzuință de neatins dar Ralea consideră

că valorile anestetice ajută şi ele fenomenului estetic servindu-i drept cadru. Nu discutăm aici acest punct de vedere, trebuie să remarcăm însă că — după părerea noastră — comicul şi tragicul se plasează în artă în primul rînd datorită caracterului lor accentuat simbolic şi convenţional.

[4] Notele deosebitoare între comic şi tragic sînt sugestive, deşi opoziţia lor excesiv de categorică nu se justifică. De altfel apariţia tragi-comicului este semnificativă în acest sens.

[5] După cum se poate observa exemplele folosite de Mihai Ralea se referă exclusiv la situaţii din viaţă ceea ce pare să contrazică propriul lui punct de vedere după care faptul estetic apare în artă şi de aici este proiectat în realitate. Antropomorfizarea de care vorbeşte este o expresie a „Einfühlungului" (empatiei) şi nu „Einführungului" cum apare — credem din greşeală — în text.

[6] Clasificările ce urmează sînt prezentate didactic, aproape fără comentariu, dar marea lor gamă este semnificativă pentru bogăţia tipurilor de comic, ca şi pentru categoriile vecine acestuia care sînt discutate tot aici : burlescul, grotescul, spiritualul. După cum vom vedea umorul este tratat distinct deşi în definirea lui este avută în vedere cu precădere relaţia lui cu comicul.

[7] Cuvînt lipsă din text.

[8] În text sînt utilizate cu acelaşi sens noţiunile de spiritual şi de spirit.

[9] Datorită neclarităţii textului din care lipsea ceva am adăugat „prin înfruntarea pe care o presupune" întemeindu-ne pe sensul general al paragrafelor.

[10] Bănuim că lipseşte o explicaţie pentru că „a rarifica" nu poate fi interpretat decît cu „a rosti mai rar" dar această accepţie, deşi corespunzătoare sensului nu este ilustrată de exemple.

[11] În text „sportsman".

[12] Din text ar reieşi că ironia este o speţă a spiritului. După însemnătatea pe care i-o acordă însă Mihai Ralea reiese că, de fapt, avem de-a face cu o variantă, cu un anumit tip de comic, de altfel, de obicei tratat aparte.

[13] În text în mod eronat are.

[14] În text humor. Considerat ca formă a esteticului, la fel ca sublimul şi graţiosul, el este în fond analizat în strînsă legătură cu comicul. În prelegerea *Modificările esteticului* sînt de fapt reunite trei lecţii care în text apar numerotate separat.

[15] Aici ar fi trebuit poate precizată relativitatea noțiunii, întrucît sublimul nu este același în orice context socio-cultural și nu se poate spune că din punctul de vedere al sălbaticului forțele magice, ca și necunoscutul, nu pot reprezenta un gen de sublim vecin cu groaznicul datorită sentimentului de frică.

[16] Ultimele două fraze pot apărea contradictorii dar nu ne-am îngăduit modificări. De fapt Mihai Ralea nu spune aici că sublimul nu se înfățișează sub o anumită formă, dar el nu permite îndeobște forma „fără cusur", „cizelarea" cu migală, aplecarea prea măruntă asupra detaliilor, tocmai pentru a nu transforma măreția și grandoarea în meschinărie și minciună. Fraza ce urmează explică lucrurile tocmai în acest sens.

[17] Este limpede că aceste subiecte sînt urîte nu în sine ci cum apar ele în opera lui Verhaeren.

[18] Am vrea să notăm aici o insuficientă claritate care duce apoi, la o confuzie de planuri. Nu există subiecte frumoase sau urîte în sensul că în artă nu importă tema, dar de aici nu mi se pare legitimă concluzia că urîtul nu există ca o categorie estetică ci exprimă doar greșeala, ratarea. O atare înțelegere strict formală ni se pare îngustă (întrucît neglijează valențele estetice ale urîtului) și de altfel în contradicție cu propriile sale idei din eseul *Arta și urîtul* publicat în 1923.

[19] Formularea aceasta, excesiv de categorică, este contrazisă de însuși Mihai Ralea atunci cînd vorbește — chiar în această prelegere — de stilul epocii, dar și în nenumărate alte rînduri. Modul acesta de a pune problema ni se pare a fi izvorît din dorința de a sublinia individualitatea, natura proprie a fenomenului cercetat.

[20] Ca atare, formularea este improprie întrucît, după cum se înțelege din context, nu ceilalți scriitori sînt constrînși, ci, în fiecare caz în parte, stilul impune un fel de autoconstrîngere tocmai pentru a evita stereotipiile, banalitățile, șabloanele. Evident însă, în același timp, există și o constrîngere exterioară, a stilului epocii care influențează stilul individual impunîndu-i anumite canoane.

[21] După cum se vede din exemplele citate dihotomia este prea schematică și de aceea adesea inoperantă. Sînt apoi extrem de discutabile aprecieri de genul celor de mai sus din care reiese de pildă că Eminescu n-ar fi un stilist sau că Arghezi ar fi doar un creator de expresii.

[22] Caracterizarea ramurilor de artă de mai sus este evident sumară și incompletă ceea ce poate crea confuzii. Artele plastice se caracterizează nu numai prin linii ci și prin forme iar în interiorul lor apar de asemenea diferențieri. Deosebirile acestea sînt însă general cunoscute și de aceea esteticianul român nu insistă asupra lor.

[23] Istoria literaturii şi artei, mai ales a celei moderne, dovedeşte că delimitările nu sînt întotdeauna atît de rigide şi categorice, iar între stiluri are loc de multe ori o interferenţă dintre cele mai complexe.

[24] Clasificările tipologice care urmează au o raţiune excesiv didactică ceea ce şi explică adesea caracterul lor artificial. Noţiunile întrebuinţate au — riguros vorbind — un sens adesea diferit iar exemplele sînt mult simplificate şi uneori de-a dreptul nepotrivite. (Aşa este de pildă cazul lui Shakespeare sau Ibsen care nu sînt, în clasificarea dată, consideraţi realişti ci idealişti). Chiar în sensul tradiţional al acestor termeni aprecierea este inexactă.

[25] E vorba de gradul de binefacere al caracterului.

[26] Exemplele date privesc corespondenţa fond-formă mai mult în latura ei exterioară. Cîteodată asemenea „discrepanţe" nu numai că nu rup unitatea operei, dar sînt mai sugestive decît o potrivire „perfectă".

[27] E vorba de diversitate.

[28] Punctul de vedere după care valoarea e un produs al sentimentului, ca şi multe din explicaţiile ce urmează au o tentă evident psihologistă. Un punct de vedere materialist-istoric cu privire la obiectivitatea valorilor începe să se contureze la Mihai Ralea abia în *Explicarea omului* (1945) şi mai ales în *Sociologia succesului* (1962) cînd în discuţie sînt introduse nu numai criterii subiective, ca „plăcere", „satisfacţie", „sentiment", ci intervine „necesitatea istorică", „funcţionarea socială" şi altele.

[29] Ideea că Anatole France se îndepărtează de istoria literaturii şi că un număr mare de oameni sînt de această părere nu este încă o judecată de valoare obiectivă doar prin acest fapt, întrucît pe de o parte noţiunea de literatură s-a lărgit mult iar pe de altă parte, în fiecare caz trebuie avută în vedere funcţia socială reală avută în timp de o operă sau alta. De fapt, în cele ce urmează, însuşi Mihai Ralea se apropie de o asemenea explicaţie, subliniind relativismul gusturilor şi conflictul în care ele pot intra cu valoarea reală. Ni se pare însă nepotrivit a da calificative valorice şi a ierarhiza genuri diferite considerînd de pildă superioară o simfonie de Beethoven unui vals vienez sau o muzică de Bach unei muzici de jazz.

[30] Criteriul concordanţei intenţie-realizare introdus de Mihai Ralea este interesant şi demn de luat în considerare deşi este discutabil caracterul său „obiectiv". În primul rînd pentru că intenţia ţine de tărîmul subiectivităţii celei mai evidente. Apoi, pentru că nici nu se poate stabili intenţia cu exactitate, decît intuind-o din realizare, sau călăuzindu-ne după eventualele declaraţii ale artistului (dacă există). În sfîrşit pentru că între intenţie şi nevoile social-estetice există nu de puţine

ori un adevărat divorț. Fără îndoială se poate aprecia dacă ne aflăm în fața unei „reușite" individuale sau nu, dar de aici pînă la valoarea estetică socialmente constituită drumul nu este parcurs automat. În orice caz avem de-a face cu o încercare de îmbinare dintre subiectiv și obiectiv, dar acesta din urmă mai ales văzut în mod limitat și îngust.

[31] Paragraful acesta a fost intitulat separat și despărțit de corpul lecției, pentru că în decursul aceleiași prelegeri Mihai Ralea a trecut la o cu totul altă problemă. În cuprinsul său va intra și prelegerea care în text o succede pentru că aici nu se face decît să se continue aceleași idei.

[32] Observația ca atare este întemeiată în concepția lui Mihai Ralea despre raportul dintre estetic și artistic care am comentat-o la nota 3. Este de atras atenția doar asupra conceptului de artă minoră care implică o poziție axiologică, o ierarhizare între genuri, ceea ce nu ni se pare potrivit. E drept termenul are o răspîndire curentă și era normal ca el să fie utilizat.

[33] Credem că părerea lui Tolstoi ar fi trebuit amendată mai ales că exemplele nu conving.

[34] Mihai Ralea va părăsi acest punct de vedere mai tîrziu arătînd în *Explicarea omului* și apoi în alte lucrări că sincretismul primitiv, chiar dacă presupune uneori predominanța valorilor magice sau religioase, nu implică nașterea tuturor tipurilor de valori dintr-una singură. De altfel părerile sînt împărțite și chiar în textul de față esteticianul român le prezintă pentru a arăta apoi că în cazul valorii estetice „mai toate artele au existat încă din comuna primitivă". În același fel am putea spune că mai toate valorile au existat încă din comuna primitivă, indiferent de învelișul lor.

[35] În text se folosește „arte de spațiu" și „arte de timp". Am modificat pentru mai multă claritate.

[36] Se înțelege din cele de mai sus că estetica generală a cuprins pe lîngă cele 6 prelegeri prezentate aici cu privire la fenomenul estetic, modificările esteticului (categoriile estetice), stilul, valoarea în estetică, gustul, estetic și artistic și cursul predat anul anterior (1926—1927) pe care însă nu l-am putut găsi. Este interesant de comparat tematic această delimitare între estetica generală și cea specială, în care M. Ralea se ocupă cu determinările artei, cu cea a cursurilor din 1941—1944 unde — fără să spună — el procedează altfel. Considerațiile privitoare la condiționarea biologică, psihologică sau sociologică nu sînt incluse nici acolo în cadrul esteticii generale, ci iau forma a două cursuri paralele — unul despre antropologia filozofică și altul

despre teoria sociologică a succesului. Pe de altă parte apar cursuri de estetică specială care aici reprezintă estetici ale unor ramuri de artă (estetica muzicală, estetica artelor plastice) și sînt definite ca „studii asupra formelor, asupra tehnicii și asupra conținutului sufletesc de creație și contemplație în cadrul specific al fiecărei arte în parte". Această distincție ni se pare mai firească și regretăm că încercarea de a construi estetici speciale pentru arta dramatică, balet ș.a.m.d. n-a putut fi dusă la bun sfîrșit. În orice caz, se desprinde limpede încă din acest curs faptul că în concepția sa estetica generală posedă o autonomie marcată.

[37] Noțiunea de „artă genetică" nu este reluată și explicată de autor în altă parte. Putem să presupunem că Mihai Ralea are în vedere determinismul social care explică în perspectivă sociologică originea, geneza operei.

[38] După sens se pare că în text lipsește acest „nu" pe care ne-am îngăduit să-l adăugăm.

[39] Am adăugat cuvintele „în același sens" pentru a clarifica ideia autorului și a da coerență logică argumentării.

[40] Pentru a evita echivocul am înlocuit pe „e" cu „reprezintă".

[41] Concluzia aceasta reprezintă singura rezervă pe care Mihai Ralea o formulează aici față de explicația artei ca sublimare a instinctului sexual. Din propriile lui explicații ce urmează, ca și din alte texte, reiese că lucrurile sînt mult mai complexe și că exemplele citate mai sus nu pot fi interpretate *ad litteram*.

[42] Am adăugat că e vorba de „sensul", valabilitatea acestei identificări, pentru că propoziționea nu avea altfel suficientă claritate.

[43] Experiența cercetărilor psihologice arată că absolutizarea unei asemenea formulări este simplistă.

[44] În sens de ingenuu, neformat și nedeformat de experiențe estetice anterioare.

[45] Noțiunea de „Eu" apare scrisă cînd cu majuscule, cînd obișnuit. Avînd în vedere că Mihai Ralea o împrumută dintr-o interpretare psihologică consacrată prin importanța pe care o acordă Eului am folosit peste tot majuscule.

[46] Aprecierea referitoare la cubism este infirmată de istoria artelor plastice, chiar dacă reacția negativă din acei ani (1927—1928) era oarecum explicabilă. În orice caz nu se poate spune că pictura cubistă nu reprezintă nimic.

[47] Neclar în text.

[48] În sens de „amestec".

[49] Nu apreciem operele sau manifestările artistice la care se referă Ralea, dar nu credem că genuri sau modalităţi ca atare pot fi considerate inferioare sau superioare. Ierarhia se face în cadrul genului. După o asemenea părere ar fi inferior prin definiţie „teatrul sau filmul de groază" ca şi o serie de alte genuri literare sau artistice.

[50] Această sistematizare este urmărită de Mihai Ralea în două prelegeri diferite, unde cu o mică deosebire sînt tratate aceleaşi trăsături, ceea ce ne-a condus la combinarea lor. Structura logică a expunerii sale apare astfel mai limpede evitînd repetările şi făcînd să apară mai clar cele patru trăsături pe care esteticianul le consideră a caracteriza psihologia artistului. Sînt sintetizate aici şi multe opinii ale unor cercetători sau gînditori străini pe care autorul doar le expune, fără a le aprecia întotdeauna, pentru a permite o viziune de ansamblu. Într-un fel o asemenea prezentare răspunde unor nevoi didactice, dar ea lasă totuşi uneori impresia unui anumit eclectism.

[51] Concluzia aceasta vine aparent în contradicţie cu ideea enunţată anterior după care artistul se caracterizează printr-o putere mai mare de trăire a evenimentelor. Credem că de fapt el se corectează doar în sensul că această trăire intensă nu trebuie să se confunde cu lipsa oricărei capacităţi de a te detaşa. De altfel în continuare. Mihail Ralea revine, subliniind din nou nevoia de a trăi extrem de intens şi faptul că lucrul acesta se petrece inconştient. Credem că, fără îndoială, trăirea inconştientă joacă adesea un rol uluitor de important, dar atunci nu apare clar în ce sens ea mai este şi intensă.

[52] Credem că e vorba aici de o inadvertenţă pentru că deşi acceptăm ideia că fantezia e creatoare doar pînă la un anumit punct, apoi intervenind stereotipurile, şabloanele, schemele prestabilite, automatismele, în măsura în care ea există şi intervine în producerea de opere fantezia presupune creaţie. Însăşi ideia enunţată, dar din păcate nedezvoltată, că artistul creiază „sisteme armonice" este semnificativă în acest sens.

[53] În text, printr-o greşeală, apare opera.

[54] Nu vedem dece întreaga etapă pregătitoare este eliminată din creaţia artistică. În sistematizarea altor esteticieni — de pildă, Tudor Vianu, încă din cursurile ţinute la Bucureşti în aceeaşi perioadă şi apoi în *Estetica* din 1934—1936 — etapa pregătitoare este inclusă în creaţie. Pentru că dacă ne limităm doar la momentul efectiv al creării operei atunci nu ar intra aici nici concepţia care este pură virtualitate.

[55] Afirmația după care legile inconștientului se cunosc ni se pare excesiv de categorică și se explică, credem, prin prestigiul în epocă a teoriei lui Freud, ca și a cercetărilor unor psihologi ca W. James, Janet și alții.

[56] În text fusese „la baza esteticii". Cum formularea nu corespunde intențiilor programatice anunțate de autor și este oarecum improprie ne-am îngăduit s-o modificăm.

[57] Nu e destul de clar textul. Taine vorbește de fapt doar de mediul spațial și de cel temporal. Probabil acestea sînt cele două noțiuni ce nu trebuiau distinse după Ralea. Credem totuși că metodologic ele pot fi despărțite. Despre mediul social în accepția pe care i-o dă Mihai Ralea în alte texte sau despre înțelesul său curent Taine nu vorbește în mod distinct. Sensul „socialului" este mult mai larg de altfel decît cel utilizat aici de autor care, îl reduce la instituții și curente, fără a avea în vedere întreaga complexitate a relațiilor sociale — materiale și spirituale. E totuși semnificativ că se vorbește încă în această perioadă de clasele sociale, de evoluția istorică a valorilor, de sancționarea artei ca și de reacția ei. Păcat că acești factori sînt doar enumerați fără a fi analizați.

[58] De ce e vorba de grupuri secundare nu reiese din text. În fapt nu vedem care ar fi grupurile primare în care se încadrează artiștii.

[59] Fără îndoială rolul bisericii în dezvoltarea unei anumite arhitecturi sau picturi nu poate fi negat dar, așa cum apare, formularea este absolutizată întrucît numeroși alți factori sociali au modulat acest proces iar influența religiei are ea însăși o condiționare economică foarte precisă.

[60] După cum se poate vedea această ultimă prelegere — din lipsă de timp probabil — este doar o enumerare de probleme. Din fericire *Estetica generală,* ca și textele ulterioare, vor trata pe larg condiționarea socială a artei.

[61] Data la care a fost definitivat spre multiplicare — cu avizul lui Mihai Ralea — prezentul text.

DIN ISTORIA ESTETICII ANTICE

Curs de estetică *

UNIVERSITATEA DIN BUCUREŞTI
FACULTATEA DE ISTORIE ŞI FILOZOFIE

* *Cursul acesta a fost ţinut la Universitatea din Bucureşti, probabil înaintea celui de Estetică generală — deşi nu am putut stabili cu precizie lucrul acesta — şi cuprindea o tratare istorică şi conceptuală în acelaşi timp a gîndirii estetice a lui Socrate, Platon şi Aristotel. Ne-am îngăduit să-l intitulăm* Din istoria esteticii antice *şi să-l împărţim în două secţiuni (Platon şi Aristotel), fiecare cu un număr de 4 capitole. După problemele cercetate caracterul cursului este evident introductiv şi mai mult expozitiv dar cu acest prilej întîlnim o primă creionare istorică a unor concepte de bază ale disciplinei cum ar fi cele de frumos, artă, poezie, adevăr artistic etc. Punctul de vedere al lui Mihai Ralea este prezent mai ales sub raportul organizării şi selecţiei materialului şi din păcate manuscrisul de care dispunem prin bunăvoinţa tovarăşei Elena Cristea, căreia îi mulţumim pe această cale, este incomplet, lipsindu-ne probabil de concluziile finale. În forma în care este el rămîne totuşi un bun preambul la cursul de* Estetică generală *în care referirile istorice vor fi mult mai sumare şi în funcţie numai de problema cercetată.*

A. PLATON

I. TEORIA FRUMOSULUI

Platon este acela care cercetează cel dintîi frumosul, în afară de orice preocupare de scop, sau de vreo raportare la o altă ordine de valori spirituale. Ca şi maestrul său Socrate, Platon n-a fost numai un filozof, ci şi artist. A studiat muzica, avînd pe Dracon ca maestru, pictura, iar în tinereţe, înainte de a scrie dialoguri, a scris versuri. Dialogurile sale n-au toate un caracter polemic ca *Parmenides, Theaitetos, Sofistul* şi *Philebos,* ci unele din cele mai de seamă ca : *Phaidon, Gorgias* şi *Symposion (Banchetul)* ne încîntă prin înalta lor frumuseţe literară, aşa că nu este nici o îndoială că Platon era foarte sensibil la ceea ce era frumos.

Problemei frumosului el îi consacră dialogul său *Hippias I,* o discuţie în *Phaidos* şi una în *Simposion,* unde ajunge la încheierea că dragostea adevărată este aceea a frumosului şi a fiinţei eterne Dumnezeu. Abia mai tîrziu cînd s-a consacrat exclusiv filozofiei arată oarecare dispreţ pentru artă, care-l încîntase atît de mult odinioară, ne mai admiţînd-o decît dacă s-ar ridica la înălţimea filozofiei. Fiind cel dintîi filozof care a atacat în chip metodic problema frumosului în sine, căutînd să-i determine esenţa, Platon trebuie socotit ca fondatorul Esteticii în antichitate [1].

În dialogul său *Hippias I* sau *Despre frumos,* Platon ne arată pe Socrate discutînd asupra frumosului cu filozoful Hippias care repuntase mari succese în Lacedemona cu discursurile sale şi pe care le pregătea să le repete şi la Atena. Socrate ironizează pe acest sofist încrezut, întrebîndu-l ce este frumosul. Hippias răspunde destul de simplist, spunînd că frumosul este orice lucru frumos, de pildă o femeie frumoasă. Cînd Socrate îi arată că atîta timp cît nu ieşim din particular nu putem găsi esenţa frumosului şi că o femeie e mai puţin frumoasă decît o zeiţă, Hip-

pias se încurcă şi caută să susţină că frumosul este aurul, căci el dă frumuseţea. La aceasta Socrate îi răspunse că nici fildeşul nu este mai puţin frumos ceea ce-l face pe Hippias să susţină că frumosul constă în bogăţie, apoi în viaţă lungă şi aşa mai departe. Socrate îl combate şi sofistul propune şi alte definiţii : că frumosul este convenabilul, că e utilul, sau e plăcerea pe care o obţinem prin simţul văzului şi al auzului. Socrate înlătură aceste definiţii, arătînd că dacă lucrurile frumoase ar fi lucrurile convenabile, utile şi agreabile, nu urmează că frumuseţea însăşi este convenienţa, utilul şi frumosul prin plăcut, agreabil.

Convenienţa, potrivirea, este un raport între mai multe obiecte, sau între părţile unui tot. Dacă acestea sînt frumoase, fiecare în parte, nu rînduirea lor le va face frumoase, iar dacă nu sînt frumoase rînduirea lor nu poate decît să producă aparenţa frumuseţii, sau imitarea ei *. Pe Socrate în dialoguri (cu alte cuvinte pe Platon), nu-l interesează imitarea frumosului, ci frumosul absolut. Frumosul nu poate fi utilul, căci şi utilul este un raport, iar frumosul spune Socrate nu poate să fie decît ceea ce e util spre un bun sfîrşit, adică *binele,* dar el nu se confundă nici cu binele, căci frumosul este *cauza* binelui. Apoi frumosul nu poate fi plăcerea văzului şi auzului, căci aceasta nu s-ar putea aplica şi la frumuseţea morală.

Am spus că în acest dialog sofistul Hippias este zeflemisit cu cruzime de Socrate, pentru că sofistul nu poate să spună ce este frumosul, tocmai el care pretindea că în discursurile sale vorbeşte atît de frumos despre lucruri frumoase. Platon pune în acest dialog prin gura lui Socrate, însăşi problema naturii şi esenţei frumosului, voind să determine ce este frumosul în sine, ceea ce însemnează realitatea frumosului. Nici plăcerea, nici utilul, nici convenienţa nu pot explica frumosul în sine, frumosul transcendent. *Hippias I* este un dialog negativ, căci în el se combat diferitele definiţii şi teorii asupra frumosului, fără să dea o definiţie, putîndu-se totuşi desprinde din el care este concepţia lui Platon, asupra frumosului.

Ordinea şi convenienţa pot să facă să apară frumosul în lucruri, dar frumosul este altceva decît această ordine şi convenienţă. De asemenea, frumosul în sine nu constă în lucruri utile, fiindcă numai bunătatea scopului măsoară utilitatea mijlocului şi, în consecinţă, frumuseţea sa. Frumosul ar fi deci ceea ce produce binele. În acest fel frumosul este cauza şi binele, efectul. Coborîrea binelui la rolul de efect ar fi o înjosire a lui, căci

* Platon, *Hippias I,* pag. 287 şi urm.

în acest fel binele nu mai este independent şi absolut. În loc de a fi un principiu şi un scop, spune Fouillée, el n-ar mai fi decît o consecinţă şi un mijloc [2]. Dacă frumosul nu ar fi decît plăcutul, atunci plăcerile cele mai grosolane ar fi frumoase, iar dacă am mărgini frumosul la plăcerile văzului şi auzului, atunci am cădea în teoria utilului. Deci după Platon frumosul nu este nici în convenienţă, nu este nici plăcutul şi nici utilul, el nu este în lumea materială, ci în suflet. Sufletul este principiul activităţii şi al vieţii, frumosul fiind prima însuşire a lui. Dar nu orice suflet este frumos şi viaţa nu constituie în dezvoltarea ei frumuseţea trebuind să mai adăugăm încă două elemente : ordinea şi unitatea.

În alt dialog al său *Timaios*, Platon spune că D-zeu a făcut o singură lume pentru a fi frumoasă şi desăvîrşită *. El consideră unitatea ca esenţială frumosului, căci unitatea pune armonie şi ordine. Nimic fără armonie nu e frumos spune el în *Timaios*, iar în *Philebos* zice : „pretutindeni măsura şi proporţiunea constituie frumuseţea ca şi virtutea. Dar ordinea şi unitatea sînt produsul inteligenţei, aşa că ar trebui să spunem că frumosul este produsul inteligenţei. Aceasta e părerea celor cari îi atribuie lui Platon definiţia celebră, dar pe care nu o putem găsi în nici un text din dialogurile sale, căci ar fi contrară chiar definiţiei platonicene, anume că „frumosul e splendoarea adevărului". De altfel Platon spune în *Republica* că există ceva mai frumos decît adevărul şi ştiinţa, e ideea binelui. Ar fi deci inexact să se numească frumosul splendoarea adevărului ci mai de grabă splendoarea binelui (Leveque : *La science du beau* II pag. 322).

Ceea ce răspîndeşte peste obiectele cunoaşterii lumina adevărului este ideea binelui. Această idee este principiul ştiinţei şi al adevărului ?

Adevărata idee a lui Platon este că frumosul e identic cu perfecţiunea, sau cu binele, fără a înţelege numai binele moral ci binele în sine, ca principiu suprem al ideilor. Aşadar binele absolut şi frumosul absolut sînt sinonime pentru Platon. De asemenea şi modernii întrebuinţează deopotrivă expresiile frumuseţe, ideal, desăvîrşit. De asemenea, în *Banchetul*, cînd Platon descrie în termeni atît de strălucitori frumuseţea eternă, el o prezintă ca fiind identică cu binele. În *Timaios* spune „că ce este bun e şi frumos", iar în *Philebos* scrie „dacă nu putem cuprinde binele într-o singură idee, să-l cuprindem în trei idei : în fru-

* *Timaios XII*, pag. 120.

museţe, proporţie şi adevăr" aşa că binele devine substanţă, iar frumuseţea, ordinea şi adevărul devin atributele lui. De aceea Socrate respingea definiţia lui Hippias care făcea din frumos tatăl binelui, confundînd atributul, efectul, cu substanţa, cauza.

Binele, frumosul şi adevărul sînt întîi legate în principiul suprem al lucrurilor. Între binele absolut, adevărul absolut şi frumosul absolut nu este o deosebire de fond, şi de aceea Platon confundă adesea binele cu frumosul.

Lumea, opera artistului divin, e frumoasă pentru că bunătatea supremă a făcut-o asemenea ei însăşi. Dumnezeu, a pus în lume suflet, viaţă, inteligenţă şi ordine iar omul este şi el frumos prin asemănare cu Dumnezeu, iar sufletul este şi el frumos prin asemănare cu puterea ordonată a activităţii sale libere. [3]

Varietatea, unitatea, ordinea, viaţa, sufletul, inteligenţa, bunătatea, acestea sînt caracterele operei divine şi tot ele sînt şi caracterele binelui însuşi. Omul, această lume mică, are ca şi lumea însăşi un corp şi un suflet. Trebuie ca între cele două părţi să existe o armonie şi o proporţie. Virtutea este frumuseţea sufletului, după cum viciul este urîţenia lui, spune Platon în *Republica*. Vedem aci identitatea binelui moral cu frumosul moral, marele principiu al lui Platon. Tot ce este bun trebuie să fie şi frumos, după el. La Platon găsim concepţia frumuseţii absolute întrupată în fiinţe absolut bune.

După cum observă Fouilllée, virtutea şi frumuseţea erau aproape sinonime ; acelaşi lucru şi pentru viciu şi urîţenie. Astfel un orator bine făcut şi cu gesturi elegante era aproape considerat ca elocvent, iar un adolescent cu trăsături blînde şi delicate trecea uşor ca un om cinstit şi virtuos, iar Tersit, tipul omului laş din Iliada, e şi cel mai respingător din punct de vedere fizic.

Ceea ce trebuie reţinut din cele văzute pînă aici, este că la Platon şi la Socrate cum şi în toată gîndirea grecească, frumosul era aproape identic cu binele, însă Platon stabileşte o ierarhie binele fiind înaintea frumosului [4]. Frumosul naşte din bine care este ideea suverană. Înainte de Platon, după cum am văzut Socrate se ocupase de problema frumosului şi a operelor artistice, dar el privise lucrurile numai ca moralist, cerînd ca operele artistice să fie expresia adevărului etic. Platon, fără a da o definiţie precisă şi întrebuinţînd aceeaşi metodă ca şi predecesorul său, disociază ideea frumosului de celelalte care îi sînt străine şi stabileşte raporturi ierarhice între ele. La Platon frumosul este ideea frumosului adică una din înfăţişările Ideii, dar ideile scapă definiţiei.

Această trinitate metafizică : binele, adevărul şi frumosul s-a perpetuat după Platon în toate şcolile idealiste ale antichităţii cît şi în cele moderne, dar ştiinţa modernă s-a străduit să le determine deosebirile.

Cînd ideea coboară în lumea sensibilă, ea introduce ordinea şi armonia. Frumosul devine atunci măsură, proporţie şi armonie. Vom vedea că aceste idei au fost reluate mai temeinic de Aristotel. Frumosul de pe pămînt nu este decît un frumos imperfect la Platon. Frumosul adevărat este transcendent, dincolo de viaţa reală. Frumosul pămîntesc nu este decît o răsfrîngere, mai mult sau mai puţin depărtată a adevăratului frumos, nefiind deci decît o copie. Frumosul ideal este însuşi Dumnezeu.

Treptele frumosului le găsim la Platon în *Banchetul*. După cum spiritul de la treptele inferioare trece la frumosul absolut [5], Platon distinge frumosul fizic sau corporal, după el frumosul sufletesc, sau spiritual, apoi frumosul moral adică al acţiunilor omeneşti şi al legilor. În sfîrşit, mai sus planează frumosul ştiinţific, acela al filozofiei, care cuprinde toate ştiinţele, frumosul inseparabil de virtute şi de înţelepciune, frumosul absolut.

După cum a observat Ch. Bénard [6], în lucrarea lui despre filozofia lui Platon acesta, ca şi alţi filozofi idealişti, neglijează în determinarea problemei frumosului acel element concret, vizibil ochiului cît şi spiritului, care este forma.

Azi Estetica modernă nu mai poate concepe frumosul decît ca o contopire a fondului, a ideii cu forma, făcîndu-se astfel o armonizare a fondului cu forma [7]. Formula lui Platon care dă o importanţă deosebită numai ideii, omiţînd însemnătatea formei este incompletă şi va fi întregită de gînditorii de mai tîrziu.

II. TEORIA ARTEI

Se vorbeşte de desconsiderarea pe care Platon o avea pentru artă în general şi pentru poezie în special. Să vedem în ce constă şi cum se justifică dispreţul său, mai ales fiindcă ştim că în tinereţea sa Platon s-a îndeletnicit cu muzica, pictura şi chiar cu poezia.

După Platon două [8] sînt marile principii cari sînt în lume : Dumnezeu şi materia. Dumnezeu lucrează şi modelează materia după placul său, făcînd tipurile primitive ale lucrurilor care sînt ideile. În acest fel avem trei categorii de lucruri : întîi lucrurile în sine, ideile, apoi lucrurile sensibile care sînt făcute după modelul ideilor şi în fine cópiile acestor lucruri sensibile,

care sînt operele de artă, niște cópii ale unor cópii. Platon consideră arta inferioară pentru că este o simplă cópie a realității care este și ea o cópie a ideii divine. Un lucru fabricat de un meșteșugar, de pildă un pat, e mai puțin adevărat decît modelul său divin, ideal, așa cum a fost gîndit de Dumnezeu și care este singurul real. Lucrurile umane și toate cîte ne înconjoară nu sînt decît fantome lipsite de existență adevărată, simple imagini sau cópii care n-au nici măcar meritul exactității.

Ca imitație a unei alte imitațiuni, arta nu este decît treapta a treia a realității adevărate care este ideea divină. Privind deci arta ca o imitație a unei imitații destul de inferioară, Platon nu putea decît să desconsidere arta.

Afară de aceasta, condus de o idee morală supremă și socotind arta numai ca o imitație, Platon vedea în ea numai un joc care urmărește doar plăcerea și care nu se îngrijește nici de adevăr și nici de virtute, deci nici de morală. Prin zugrăvirea caldă și vie a pasiunilor omenești, gîndea Platon, arta exaltă părțile cele mai puțin nobile ale naturii omenești : sensibilitatea, slăbiciunea și groaza. Arta enervează și moleșește sufletul, făcîndu-l incapabil de curaj, de moderațiune, de constanță, de statornicie, într-un cuvînt ea distruge stăpînirea rațiunii. Nu trebuie să primim în cetatea ideală pe această muză primejdioasă, nu trebuie să ne lăsăm atrași de ea, întorcînd fața de la marea luptă a vieții, de unde vom ieși oameni de bine. Omul de bine dobîndește și în viața aceasta prețul virtuții sale, dar dobîndește o răsplată încă și mai mare în viața de după moarte căci sufletul este nemuritor. Moartea corpului nu poate avea nici o înrîurire asupra sufletului care-i supraviețuiește. Din cele văzute pînă aci reiese că această concepție a sa despre artă are păcatul că este prea metafizică [9], subordonînd totul idealului suprem, care este idealul binelui. Ea nu este însă lipsită de măreție, cu toate că se ridică deasupra realității concrete a frumosului și operei de artă.

După Platon Dumnezeu este artistul desăvîrșit, creator a toate, el este artistul suprem căci a creat lumea. Facultățile pe care s-a bazat el sînt : inteligența, care a conceput idealul etern, bunătatea și voința. Marele artist a dat lumii desăvîrșirea care este în el : sufletul, inteligența, mișcarea, viața, toate supuse unității, proporției și armoniei, adică ordinei. După Platon adevăratul artist trebuie să rivalizeze cu artistul etern care este Dumnezeu, creînd și el opere care să imite creațiile divine. Arta omenească trebuie să fie deci asemănătoare cu arta divină, străduindu-se să o atingă, dar lucrînd totuși după modelul ei.

După Platon chiar şi lucrurile cele mai vulgare au o raţiune de a fi, pe care numai Dumnezeu o concepe şi care este o realitate superioară. La drept vorbind după Platon arta constituie o nobilă năzuinţă, căci în fond ce poate să fie mai înălţător decît să ne străduim după realităţile plăsmuite de Dumnezeu, după un ideal suprem ? Dumnezeu a creat lumea care este opera sa, o imagine a ideilor şi această lume este însăşi o realitate. El a creat-o după modelul tuturor lucrurilor posibile, îndreptîndu-şi privirile asupra exemplarului etern dintr-însul. Artistul ca să semene cu Dumnezeu, trebuie să conceapă un ideal de frumuseţe şi să-l imite cu ajutorul elementelor puse la îndemîna sa de către natură. Într-adevăr Platon ca moralist vorbeşte de o manieră dispreţuitoare despre artiştii care se mărginesc numai să imite fără să-şi propună un ideal de frumuseţe morală. La ce bun să imităm dacă nu adăugăm nimic ? Ideea singură este reală. Chiar lucrurile nu sînt decît imitarea ideilor. Ce va fi deci simpla imitare a unui lucru ? Va fi imaginea unei imagini, umbra unei umbre şi atîta tot.

Lucrurile ar sta altfel dacă măcar operele ar avea o valoare morală, dar artiştii se adresează de obicei simţurilor şi nu raţiunii aşa că imitaţia fără valoare în ea însăşi, mai produce şi roada fără valoare morală. Vedem deci că Platon osîndeşte mai ales imitarea realităţii fără de scop moral, făcînd însă greşeala să socotească şi pe Homer printre imitatorii vulgari, ceea ce dovedeşte rătăcirea sa, călăuzit fiind numai de criteriul moral şi urmărind în artă numai idealul etic, ca ideal suprem [10]. Platon condamnă opera lui Homer fiindcă nu găseşte în ea un manual de educaţie pentru tineret, nici pentru viaţa publică, nici pentru cea privată. Un fapt este însă sigur, anume că Platon face distincţia între artiştii care ţintesc să imite lucrurile eterne, ideile şi cei care imită lucrurile sensibile, trecătoare.

Sînt poeţi care imită divinul, spune el, iar alţii lucrurile materiale, sentimentele, pasiunile şi viciile omeneşti. După cum observă Fouillée, Platon condamnă numai ceea ce numim astăzi realismul estetic [11] şi preconizează un idealism exagerat, un idealism mai mult moral decît artistic. Scopul şi obiectul artei, după Platon nu este imitarea naturii, ci este un ideal de frumuseţe pe care Platon îl confundă cu idealul moral.

Artele au ca scop disciplina plăcerii şi a durerii cu ajutorul frumosului. Zeii cuprinşi de compătimire pentru neamul omenesc osîndit la muncă grea, i-au acordat răstimpuri de odihnă, cu sărbători în cinstea lor. Plăcerile provenind din văz sau auz şi care au ca obiect forme, mişcări şi sunete, dau naştere diferitelor arte ; cele ale gustului şi mirosului neconţinînd elemente

inteligibile, rămîn străine artei şi frumosului [12]. Muzica şi ritmul dau corpului şi sufletului nostru graţie şi demnitate, totuşi muzică prea multă este tot atît de primejdioasă ca şi multă gimnastică. A nu fi decît atlet este aproape tot una cu a fi un sălbatic. A nu face decît muzică este egal cu moleşirea. Muzica poate, după Platon, să facă atrăgătoare materiile de învăţămînt, mai ales cele aride, punîndu-le în versuri sau însoţindu-le de melodie. Muzica efeminată, dansul impudic nu pot decît să corupă moravurile, iar statul ca păzitor suprem al moralei spune Platon, nu poate să rămînă nepăsător, el trebuie deci să supună la anume reguli morale muzica şi dansul readucîndu-le la adevărata lor menire, care nu este plăcerea ci ideea.

Cu cît arta este mai aproape de idee cu atît se purifică. Platon condamnă teatrul fiindcă răscoleşte patimile. El nu admite decît cîntările şi imnurile în cinstea zeilor şi elogiul oamenilor mari. El este tot atît de sever faţă de tragediile lui Sofocle pe cît este faţă de comediile lui Aristofan căci, după cum nu trebuie să deşteptăm pasiunile prin reprezentarea lor pe scenă, nu trebuie să înfăţişăm nici ridicolul care să producă rîsul. În muzică Platon vede tot o artă de imitaţie, căci muzica spune el, imită mişcările sufletului şi ale pasiunilor, pe care le calmează sau le trezeşte. În dans care se aliază cu muzica, el vede mai ales un scop moral „frumuseţea dansului, spune el în *Legile*, constă într-o justă imitare a atitudinilor morale ale corpurilor frumoase şi ale sufletelor frumoase. Buna educaţie constă în a şti să căutăm să dansăm bine. Pentru Platon dansul e un exerciţiu gimnastic şi un fel de muzică a pasiunilor totodată. Sînt două feluri de dansuri : unele care exprimă prin mişcări cuvintele muzelor şi care au un caracter de măreţie şi distincţie, iar altele dansuri care sînt destinate să dea corpului şi membrelor sănătate, vioiciune şi frumuseţe, deprinzîndu-le să se mlădie prin mişcare cadenţată şi distribuită cu măsură.

În ceea ce priveşte diviziunea artelor nu vedem încă o diviziune clară la Platon, ba dimpotrivă între arte pare că înglobează şi meşteşugurile, cînd socoteşte artă tot ceea ce are puterea de a crea ceva ce n-a existat pînă atunci, sau de a face să treacă de la nefiinţă la fiinţă ceea ce nu există încă. Diferenţa pe care o face între arte utile şi arte de agrement nu prea are nici ea ceva hotărît. Singura distincţie categorică pe care o face este între arta divină şi cea omenească. Arta divină ar fi cea care se face de Dumnezeu, lucrînd după un model etern. Arta omenească nu este altceva decît imitaţia celei divine. Ea crează sau opere reale utile şi bune aşa cum fac de pildă meşteşugarii, învăţaţii, arhitecţii, moraliştii şi oamenii de stat, sau

înfăţişează realitatea ca imagine aşa cum fac pictorii, muzicanţii şi poeţii, care crează simulacre ale realităţii [13]. De aici rezultă că arta omenească poate să fie de două feluri : o artă serioasă, care ţinteşte la bine, la moral, la util şi care are drept scop îmbunătăţirea sufletelor deci o artă morală şi artele neserioase şi frivole care urmăresc plăcerea şi care sînt corupătoare de cele mai multe ori, avînd ca obiect imitarea realului.

În acest fel de a concepe arta, vedem că Platon înglobează între adevăraţii artişti pe oamenii de ştiinţă, pe magistraţi, legiuitori, oamenii de stat, educatori şi filozofi, întrucît toţi se străduiesc să realizeze ideea binelui, concepută de raţiune ca idee supremă. După cum se vede există o confuzie destul de mare la Platon între artele frumoase, ştiinţe, meşteşuguri şi îndeletniciri care au un caracter practic.

III. TEORIA POEZIEI

Despre poezie Platon vorbeşte în *Phaidos,* în *Republica* şi în *Legile.* În *Phaidos,* priveşte poezia chiar cu favoare, făcînd elogiul delirului şi inspiraţiei poetice. El spune că poetul care nu e stăpînit de delir, nu va atinge niciodată perfecţiunea, el nu ne va mişca, ne va lăsa reci, pe cînd cu poetul inspirat va fi tocmai dimpotrivă. În dialogul *„ION"*, Platon, prin gura lui Socrate, îi spune rapsodului Ion, care luase parte la un concurs de rapsozi din oraşul Epidaur, unde luase premiul întîi că : „toţi bunii rapsozi, îşi fac poemele lor frumoase nu prin ajutorul artei ci în prada inspiraţiei şi stăpîniţi oarecum de o putere divină. Poeţii lirici nu-şi compun cîntecele lor cînd sînt cu mintea trează, ci cînd se cufundă în ritm şi armonie lăsîndu-se în prada delirului. Poetul nu e în stare să creeze ceva pînă nu este cuprins de inspiraţie şi-şi iese din fire, astfel ca mintea să nu mai locuiască într-însul. Cîtă vreme îşi păstrează mintea nici un om nu este în stare să creeze artistic sau să profeţească. Poeţii produc operele lor nu datorită meşteşugului ci inspiraţiei divine.

Nu trebuie să susţinem că poemele frumoase sînt ale oamenilor şi sînt lucruri omeneşti, ci că sînt divine şi sînt lucruri ale zeilor, iar poeţii nu sînt decît nişte tîlmaci ai zeilor, fiecare posedat de zeul care-l stăpîneşte. În dialogul amintit, *„Ion"* recunoaşte că poeţii cei buni ne tălmăcesc gîndurile zeilor, mînaţi de o forţă divină. În *Ion* ca şi-n *Republica* şi-n *Legile,* delirul este considerat ca o exaltare a minţii, o pierdere a ra-

țiunii. În *Republica* Platon nu admite decît imnurile sacre și cele pentru cinstirea oamenilor mari.

Ca artă de imitație, poezia seamănă cu pictura, dar spre deosebire de aceasta în locul culorilor ea imită prin cuvinte, servindu-se de limbajul figurat și întrebuințînd ritmul și armonia. Păcatul ei este că imită nu numai adevărul ci și ceea ce este fals, aparența. Adevărul în artă trebuie să fie ideea, modelul din mintea artistului divin. Realitatea ce ne cade sub simțuri nu este decît o còpie a modelului divin al artistului care este Dumnezeu, așa că poetul ca și orice artist, care imită realitatea ce ne cade sub simțuri, nu ne redă decît còpia unei còpii. Arta trăiește din iluzie și e în contrazicere cu rațiunea care alungă iluziile. Poetul lucrează sub acțiunea inspirației care-l face astfel să confunde adesea adevărul cu eroarea. De aici Platon trage concluzia că arta este o formă inferioară de gîndire.

Severitatea lui Platon se explică prin faptul că prin poezie el înțelegea mai ales poezia dramatică și el moralistul sever avea o părere destul de rea despre operele licențioase, care îi erau prezente în memorie cum era *„Norii"* de Aristofan. Platon vede o primejdie în reprezentarea operelor teatrale, care corup moravurile prin aținarea patimilor. Severitatea lui Platon se îndreaptă deopotrivă în contra tragediei și a comediei. Rîsul i se părea de asemenea o patimă care nu trebuie încurajată ci reprimată, căci e o dovadă a unei grave alterări sufletești. Fondul vieții spune el este serios și nu e bine să se amestece ceea ce este serios cu ridicolul. Ridicolul trebuie să-l cunoaștem numai pentru a ne feri de el.

Gluma trebuie să fie în comedie moderată, fină și de bun gust, comicul blînd, nu exagerat și vulgar ca în comediile lui Aristofan. Ironia lui Socrate este model pentru Platon și este reprodusă admirabil în dialogurile sale. Chiar zeii iubesc gluma. Platon nu exclude de tot nici poezia lirică. După cum am arătat el admite în *Republica* sa imnurile și ditiramburile în cinstea zeilor și a eroilor, mai ales fiindcă ele se unesc minunat și cu muzica, dar și aici crede că este o muză serioasă și nu una senzuală și corupătoare a moravurilor ca aceea a poetei Sapho.

În ceea ce privește diviziunea diferitelor genuri Platon se servește de criteriul vorbirii sau al discuțiunii. Poezia lirică va fi aceea în care se întrebuințează vorbirea directă, ajutată de ritm, măsură și armonie ca imnul, ditirambul și oda. Poezia dramatică este aceea care se servește de recitarea imitativă: tragedia și comedia. Poezia epică se va servi de felul de recitare a celorlalte două : epopeea, poema epică.

Retoricii de asemenea îi consacră Platon două din dialogurile sale: *Phaidos* și *Gorgias*. Retorica este după Platon, arta de a convinge spiritele prin cuvînt în adunări și în convorbiri particulare. Adevărată retorică este aceea care procură oamenilor nu numai convingere ci și adevărul. Oratorul trebuie să fie după Platon, filozof prin universalitatea, profunzimea și diversitatea cunoștiințelor sale apoi prin cunoașterea adîncă a sufletului omenesc, cît și prin metoda sa de a defini, clasifica și împărți, cît și prin dialectica sa. Un orator desăvîrșit trebuie să fie filozof, dialectician și psiholog, savant, cît și artist înzestrat de la natură cu darul inspirației ca și poetul. Dragostea de frumos face pe poet, cea de adevăr pe filozof, iar cea de adevăr și de frumos pe orator. Arta și filozofia trebuie să se întîlnească în oratorie, fiindcă retorica susține adevărul cu ajutorul frumosului în vederea binelui.

Acestea sînt ideile lui Platon asupra poeziei în general așa cum se desprind din dialogurile sale. El își merită pe drept cuvînt numele de întemeietor al științei frumosului [14]. Platon izbutește să izoleze ideea de frumos de cea de util și studiază frumosul în sine. El izbutește să stabilească în *Hippias I* că frumosul nu trebuie căutat în nimic particular, că un lucru poate să ne apară frumos, dar nu este frumos în sine, căci după Platon există dincolo de lucrurile frumoase un frumos absolut, care le dă însușirea de lucruri frumoase și care n-are de aface nici cu ideea de util, nici cu cea de conveniență, cu care Socrate confundase frumosul. Deci frumosul la Platon nu constă nici în potrivirea părților, nici în utilitate, nici într-o senzație plăcută. De asemenea el spune că frumusețea nu se manifestă numai prin formele vizibile, ci că există și o frumusețe interioară, o frumusețe a sufletului care este superioară celei corporale. Frumusețea formei, cea exterioară este pentru Platon un indiciu pentru o frumusețe mai adîncă, cea a sufletului. Cel mai frumos spectacol este după el cel care unește frumusețea trupului cu cea a sufletului, într-o perfectă armonie.

Platon opune totdeauna frumosului celelalte bucurii ale vieții. Ideea de frumos nu se confundă cu nici una din ființele pe care le numim frumoase aici pe pămînt. Pentru a ne înălța pînă la frumos, trebuie să ne ridicăm pe aripile iubirii, deasupra tuturor frumuseților particulare, să ajungem la frumusețea eternă. Frumosul ideal este după Platon, Dumnezeu însuși, relevat spiritului nostru prin jocul pur al dragostei. Între frumos și dragoste, există o strînsă legătură la Platon. Idealul frumuseții nu-l poate atinge sufletul omenesc decît prin dragoste. Agathon din *Banchetul,* după ce face un elogiu al puterii iubirii, spune cum

amorul stăpîn pe Apolo, pe Muze, pe Marte şi pe Jupiter, a făcut să se nască tot ce este de folos oamenilor. Ordinea a fost stabilită printre zei de către dragoste, adică de către frumos, căci niciodată dragostea nu se prinde de ceea ce este urît. Dragostea se trezeşte în sufletul omului ca o reminiscenţă a unei vieţi anterioare. Obiectul dragostei e frumuseţea, dar nu cutare sau cutare frumuseţe, ci frumuseţea însăşi. Omului i-a fost dat să zărească această frumuseţe perfectă din timpul cînd sufletele noastre erau la un loc cu corurile fericiţilor şi cînd le urmau în evoluţiile lor în sferele cereşti. Iniţiaţi în cele mai sfinte mistere, zice Platon, bucurîndu-se încă de desăvîrşirea noastră şi necunoscînd încă relele viitoare, noi admirăm aceste lucruri frumoase, perfecte şi simple, pline de beatitudine şi calm ; care se desfăşoară în jurul nostru în mijlocul celei mai pure lumini. Aceeaşi doctrină a frumosului şi a dragostei o găsim şi la neoplatonicianul Plotin. Ideea frumosului la Platon trăieşte în aceeaşi sferă înaltă cu binele.

Cu toată neîndoielnica strălucire a teoriilor estetice ale lui Platon, ele suferă de marea greşeală a platonismului în genere, care în sfera metafizică în care se înalţă, ignorează elementul real şi sensibil al artei, sacrificîndu-l unei idei abstracte şi false, estetica şi toată filozofia lui Platon rezemîndu-se pe o metodă deductivă. Teoria artei după Platon se bazează pe o dublă ipoteză : că arta este o reprezentare pură şi simplă a lumii sensibile, ea însăşi o cópie a lumii divine, şi a doua ipoteză, că scopul artei este idealul moral.

Arta, în speţă capodoperele artistice, crează o realitate adeseori mai vie şi mai caracteristică decît realitatea, a cărei transfigurare simbolică este. Apoi arta nu este subordonată unui ideal moral. Frumosul este un principiu permanent şi absolut ca şi binele, ca şi adevărul, fără a fi subordonat lor, chiar dacă o autonomie desăvîrşită a artei este greu de conceput [15].

IV. DEOSEBIRI DE CONCEPŢIE ŞI METODĂ ÎNTRE ARISTOTEL ŞI PLATON [16]

Deşi Platon trebuie considerat ca fondator al ştiinţei frumosului, estetica lui are o bază prea metafizică, ea neglijînd importanţa formei. Cel dintîi care a dat ştiinţei frumosului şi artei o bază mai aproape de realitate şi de sensibil a fost Aristotel. Deşi discipol al lui Platon, acesta era un geniu mai sever şi mai pozitiv decît maestrul său, înzestrat în aceeaşi mă-

sură nu numai cu spiritul speculativ, dar şi cu darul analizei. El înlătură teoria divinităţii şi a ideilor izvorîte din ea şi care înăscute în om ca o amintire a unor existenţe anterioare, constituie esenţa tuturor fiinţelor şi lucrurilor. El susţine că toate gîndirile noastre chiar cele mai înalte sînt rodul inteligenţei, care le procură materia, iar raţiunea le dezvoltă. El nu pleacă ca Platon de la universal la particular, ci totdeauna de la particular la universal.

Filozofia, după Aristotel, este ştiinţa care ajunge să cunoască, cu ajutorul principiilor. Logica este instrumentul, sau mai degrabă forma oricărei ştiinţe, iar experienţa ne procură materia care trebuie lucrată, studiată adînc şi apoi fixată în principii generale. Experienţa dobîndeşte un rol, pe care nu-l avusese pînă acum. Aristotel lărgeşte domeniul filozofiei, făcînd să se cuprindă în ea toate ştiinţele.

Filozofia lui Aristotel reprezintă totalul ştiinţelor din antichitate, rezumate şi legate într-un vast sistem. Astfel *Logica,* ştiinţele naturale şi în mare parte *Poetica* îşi datorează însăşi existenţa lor lui Aristotel, iar fizica, metafizica, morala şi politica au făcut un mare pas înainte. Aristotel a dat ştiinţei metode şi formule adevărate. Înzestrat cu geniul omului de ştiinţă, care scoate din observaţie şi din experienţă legi, Aristotel şi-a dat seama că ştiinţa începe numai de acolo de unde particularul face loc generalului, spre deosebire de alţii, care nu au putut ridica desprinderea generalului din observarea particularului. După cum am văzut, cînd ne-am ocupat de estetica Platoniciană, Ideile erau la Platon tipuri eterne imuabile şi constituiau însăşi esenţa lucrurilor. Singure ele aveau o existenţă reală şi absolută.

Aristotel a dat o bază reală ideii. Ea există şi pentru el, dar nu este exterioară lucrurilor, ci dimpotrivă există în ele şi prin ele. Platon lega ideile de o idee supremă, aceea a binelui, înţeles într-un sens absolut moral. Aristotel lasă ideilor independenţă, admiţînd între ele raporturi ierarhice. Ştiinţele se împart după el în teoretice sau speculative, care au ca obiect cunoaşterea lucrurilor în sine, metafizica şi matematica şi ştiinţele despre natură cum sînt fizica şi cele naturale. Apoi vin ştiinţele practice, care au ca obiect cunoaşterea legilor, după care se exercită activitatea omenească, Etica şi politica, şi în fine cele poetice în care numărăm Retorica şi Poetica. Despre aceasta din urmă, Aristotel s-a ocupat într-un tratat general despre arte care, după cum spune Diogene Laerţiu, ar fi fost format din două cărţi dintre care una s-a pierdut, ajungînd pînă la noi numai un rezumat, cunoscut sub numele de „Poetica".

B. ARISTOTEL

I. TEORIA FRUMOSULUI

Aristotel, spirit mai pozitiv, încearcă să fixeze în chip mai concret ideea frumosului, prin condiţiile de ordine şi măsură. Ordinea ar fi coordonarea într-un tot a elementelor care formează lucrul frumos. Pentru ca lucrurile să ne apară frumoase trebuie să îndeplinească aceste condiţii de proporţie şi unitate, care stăpînesc însuşi idealul de artă clasică. Condiţia frumosului pe care o aplică lucrurilor din natură, Aristotel o extinde şi asupra operelor de artă şi a celor literare. Astfel tragedia nu trebuie să fie prea lungă, pentru a fi bine reţinută de memorie.

Ideea frumosului vaporoasă şi abstractă la Platon, ia o înfăţişare mai concretă şi mai precisă la Aristotel. În „*Metafizica*“ sa, Aristotel spune: „formele principale ale frumosului sînt: ordinea, simetria şi determinarea“ (măsura, mărimea limitată). Vedem deci că a mai adăugat şi elementul simetriei. Ordinea este orînduirea sau coordonarea părţilor într-un tot, determinarea este proporţia exactă pe care trebuie să o aibă obiectul frumos, iar simetria supune varietatea unităţii. Pe cît se vede avem o încercare de definiţie obiectivă, însă ceea ce Aristotel socoteşte drept forme sau elemente ale frumosului, nu sînt decît condiţionările care fac ca un lucru să fie contemplabil [17]. Mai găsim în *Retorica* lui Aristotel o altă definiţie, după care frumosul este ceea ce vrem să lăudăm pentru sine sau ceea ce fiind bun este tot atît de plăcut pe cît de bun. Aceasta este mai mult o definiţie subiectivă, care se aplică mai mult frumosului moral. Aristotel admite mai multe feluri de frumos: natural, artistic, moral şi chiar frumosul matematic, căci în matematici căutăm să demonstrăm frumosul.

Aristotel nu-şi dădea bine seama că frumosul se adresează sensibilităţii, pe cînd adevărurile matematice, inteligenţei. Cum să nu fie un frumos matematic, spune el, dacă în frumos găsim elementele de ordine, măsură şi simetrie, pe care le găsim şi

în matematică ? Dacă aceste principii sînt cauza lucrurilor frumoase, matematicile trebuie să le socotească şi ele drept cauză. Aristotel face o confuzie între adevăr şi frumos, confuzie pe care o găsim şi la alţi gînditori ai antichităţii. Ca să concepem un frumos matematic, ar trebui să concepem un frumos abstract, o simplă generalitate, spre pildă o lege matematică sau orice lege ştiinţifică, fizică sau mecanică. A spune însă că această lege ştiinţifică reprezintă frumosul sau că este frumoasă ar fi să confundăm frumosul cu adevărul ceea ce este o greşeală vădită. Frumosul conceput ca o idee abstractă nu mai este frumosul propriu-zis. Frumosul conceput ca raţionament sau calcul nu mai este frumos, el s-ar adresa inteligenţei, iar nu simţirii, care cere formă vie, sensibilă, concretă. Frumosul este cu totul altceva decît adevărul abstract cu care Aristotel îl confundă. Adevărul face obiectul ştiinţei, iar nu al artei. Ştiinţa şi arta au domenii cu totul deosebite, pe care nu putem să le confundăm. Aristotel nu avea însă o idee prea precisă asupra artei, ca dovadă că el înglobează în noţiunea de artă şi ştiinţele, ba chiar şi meşteşugurile.

Găsim şi la Aristotel confuzia ce o vedem în toată estetica antică, atît la Platon, cît şi după el, între frumos, bine şi adevăr. El nu reuşeşte să stabilească hotărît deosebirea între aceste noţiuni. Singura deosebire de care Aristotel îşi dă bine seama este aceea dintre frumos şi util, întrucît frumosul este absolut pe cînd utilul este relativ. Se poate astfel stabili o înrudire între gîndirea lui Aristotel şi cea a lui Kant, care vede în frumos obiectul unei mulţumiri dezinteresate. Ştim că după Kant judecata frumosului trebuie să fie dezinteresată şi atunci se impune tuturor ca un imperativ estetic, echivalent cu imperativul moral.

Acum, căutînd să judecăm noţiunea frumosului aşa cum încearcă să o definească Aristotel, trebuie să spunem că el neglijează importanţa fondului, ţinînd mai mult seama de condiţiile de formă în care frumosul se realizează. Aşadar Aristotel a reuşit mai degrabă să determine condiţiile formale ale contemplabilităţii, iar nicidecum frumosul însuşi [18].

II. CONCEPŢIA ARTEI

Dacă în estetica modernă se trece în chipul cel mai firesc de la ideea de frumos la aceea de artă, nu acelaşi lucru se întîmplă în estetica antică. Platon nu vede legătura dintre artă şi frumos.

Definind arta, ceea ce produce ceva ce n-a fost pînă atunci, Platon înglobează în noţiunea de artă şi meşteşugurile, aşa zisele arte manuale ; iar în distincţia ce face între arte utile şi arte de agrement vedem că utilul şi plăcutul se confundă cu frumosul în domeniul artei. De asemenea cînd împarte arta în artă divină şi artă umană cea dintîi fiind lumea, operă plină de măreţie a creatorului divin, în cea de a doua face să intre pe lîngă artele frumoase, ştiinţele şi meşteşugurile, îndeletnicirile cu caracter practic şi utilitarist. Platon le socoteşte pe acestea din urmă superioare artelor frumoase, pe care le desconsideră, privindu-le ca frivole şi corupătoare ale moravurilor, ele urmărind numai plăcerea şi mulţumirea simţurilor.

Nici Aristotel nu-şi dă seama că este un raport strîns între artă şi frumos, neconcepînd arta numai ca o reprezentare a frumosului, ci confundînd-o şi el cu unele ştiinţe şi cu meşteşugurile. Arta spune el este facultatea de a produce sau de a crea opere, care n-au într-însele principiul lor de activitate ci în cel care le produce, iar în *Metafizica* sa, arătînd normele generale ale gîndirii şi activităţii omeneşti, spune că orice gîndire este practică, poetică sau teoretică. Aristotel aşadar n-are nici el o idee precisă asupra artei, după cum nici frumosul n-are un înţeles mai precis ci fiind conceput într-un chip foarte larg. În noţiunea de artă intră la Aristotel pe lîngă artele frumoase (sculptura, pictura, muzica, poezia, dansul şi mimica) artele manuale, logica, gramatica, retorica şi chiar ştiinţele, căci el spune că arta este facultatea de a produce adevărul prin gîndire.

De altfel, la Greci frumosul apărea ca un caracter general al obiectelor celor mai felurite din natură şi din artă, iar arta nu se deosebea de celelalte manifestări ale gîndirii, ştiinţei, vieţii sociale, industriei şi artelor aplicate. Chiar denumirea de arte frumoase era necunoscută celor vechi ; artele frumoase erau pentru ei arte de imitaţie sau de agrement. Un cuvînt deosebit pentru a desemna artele frumoase nu exista în limba elină.

Ca şi Platon, Aristotel concepe esenţa artei în imitaţie [19]. Natura însăşi era socotită de Platon ca o còpie imperfectă a ideilor divine, obiectele sensibile fiind simple aparenţe, iar arta omenească nu era decît o còpie a unei còpii. În afară de aceasta artele erau numai un joc menit să producă tulburarea simţurilor, aşa că nu erau vrednice de consideraţie. Singurul artist adevărat era, după Platon, Dumnezeu care a făcut lumea după imaginea ideilor divine, al căror tip şi esenţă sînt într-însul.

La Aristotel arta constă de asemenea în imitaţie, dar lucrurile imitate cu ajutorul artei, în loc să fie nişte còpii inferioare pot dobîndi un farmec, pe care nu-l au în ele însele în natură.

Chiar ceea ce este urît în natură, prin imitaţia artei, poate deveni frumos. Fiinţe a căror vedere ne displace în natură le privim cu plăcere într-o reprezentare executată cu cea mai mare exactitate ; spre pildă forma animalelor cele mai urîte şi a cadavrelor, spune Aristotel.

Epopeea şi poema tragică, spune el, tot ca şi comedia, ditirambul şi în bună parte cîntecul de flaut şi de chitară sînt îndeobşte imitaţiuni, dar se deosebesc între ele în trei chipuri : sau imită prin mijloace diferite, sau imită lucruri deosebite sau imită într-un mod deosebit şi nu în acelaşi chip. Căci după cum unii, graţie artei, iar alţii datorită obişnuinţei, imită prin culori şi prin desen multe lucruri, a căror imagine ne-o redau şi după cum alţii imită prin voce, tot astfel şi în artele mai sus pomenite, toate realizează imitaţia prin ritm, limbă şi melodie, întrebuinţate la un loc sau nu. Artele se deosebesc deci prin mijloacele de imitaţie, prin obiectele ce imită şi prin modul lor de a imita. Unele se slujesc de culori şi de gesturi, de spaţiu, altele de sunete, sau de limbaj, ritm şi armonie. O adevărată clasificare, formînd un sistem al artelor, nu găsim la marele gînditor grec, care nu şi-a dat seama de importanţa pe care avea s-o dobîndească mai tîrziu această chestiune.

Aristotel consideră ca arte sculptura, pictura, muzica, dansul şi poezia, cu speţele ei, de care se ocupă în chip deosebit în aproape tot tratatul său. El înşiră însă artele într-o ordine sistematică. Nu vedem la Aristotel tendinţa unei clasificări şi ierarhizări a artelor după un criteriu ştiinţific. Mai avem de observat că arhitectura nu e pomenită de Aristotel ca artă, socotind-o desigur că nu este o imitare a realităţii şi nevăzînd legătura ei comună cu celelalte arte, în realizarea frumosului sub forma utilului. Totuşi muzica şi dansul am văzut că le consideră ca arte deşi nici ele nu sînt o imitare, nici o reprezentare a realităţii, ci stări şi dispoziţii sufleteşti.

Acest instinct al imitaţiunii în care Aristotel vede principiul oricărei arte, este înăscut în firea omenească şi e ceea ce face ca omul să se deosebească de celelalte animale, fiind mai înclinat spre imitare, căci prin aceasta îşi dobîndeşte primele cunoştinţe. Aristotel vede în plăcerea de a imita însăşi obîrşia artei, constatînd că toată lumea gustă imitaţiunea, după cum tot prin imitaţie dobîndim primele noastre cunoştinţe.

Ce înţelege Aristotel prin imitaţiune — mimesis — în materie de artă ? Numeroase pasagii din *Poetica* sa ne dovedesc că prin mimesis, Aristotel nu înţelegea imitaţiunea servilă a naturii, cópie searbădă a realităţii. Astfel, într-un loc din cap. II, el spune : cei care imită, reprezintă pe oameni sau mai buni

decît sînt, sau mai răi, sau aşa cum sînt. Polygnotos, spre pildă, zugrăvea pe oameni în mai bine, Pauson în mai puţin bine, iar Dionisios aşa cum sînt. Iar, mai departe, vorbind despre poeţi spune că Homer ne înfăţişează personajele sale superioare realităţii, Cleophon aşa cum sînt, Hegemon din Thasos, primul autor de parodii şi Nikoharis, autorul Deliadei, ni le prezintă inferioare realităţii. De asemenea, în cap. XXV din *Poetica,* Aristotel ne spune : deoarece poetul este un imitator ca şi pictorul sau ca şi orice alt artist, care modelează imagini, el trebuie să adopte unul din cele trei chipuri de a imita : el trebuie să înfăţişeze lucrurile sau aşa cum au fost, sau cum sînt în realitate, sau aşa cum se spune că sînt, şi cum par sau aşa cum ar trebui să fie. Aristotel înţelegea deci prin imitare o reprezentare artistică în care fantezia creatoare a artistului îşi are în largă măsură rolul său, iar zugrăvirea particularului are un sens mai adînc, aşa ca în ea să se întrevadă generalul.

Acest lucru este cu atît mai adevărat cu cît el vorbeşte de imitaţie şi în materie de muzică şi chiar de dans, unde nici nu poate fi vorba de o reproducere servilă a realităţii. Astfel în *Politica* [20] sa, Aristotel spune că ritmul şi cîntecele muzicale imită mînia, bunătatea, curajul, înţelepciunea şi vorbeşte de acţiunea morală puternică, pe care această artă o are asupra sufletelor. Muzica, spune Aristotel, este o imitaţie directă a senzaţiilor morale. Despre dans, de asemenea, spune că imită caracterele, pasiunile şi acţiunile. Aşadar nu poate fi vorba în aceste arte de o imitare în înţelesul de reproducere servilă, ci de puterea sugestiei şi de evocarea sentimentelor amintite, prin mijloacele, de care dispun muzica şi dansul.

Unii autori au încercat să explice cum înţelege Aristotel imitaţiunea în arta muzicii şi a dansului. E interesantă astfel explicaţia, pe care o dă Dl. Frenkian în teza sa de doctorat : *Mimesis şi Muzica.* Aristotel n-a înţeles prin Mimesis numai „a imita" ceea ce se potriveşte artelor plastice, nici numai „a reprezenta" care ar merge la literatură, ci şi „a exprima" ceea ce s-ar potrivi şi la dans. Muzica se serveşte de armonie şi de ritm, iar obiectul de imitat sînt stările sufleteşti, cu totul deosebite de sunetele muzicale. Între ele nu poate fi vorba de omogenitate. Totuşi, în Politica [21] sa, Aristotel arată că ar fi oarecare înrudire de natură între armonie şi ritmuri, cu sufletul, căci şi sufletul e armonie sau posedă armonie. În muzică şi dans se imită stările sufleteşti ale omului cu dispoziţiile şi pasiunile sale. Asemănarea ce o găseşte Aristotel între aceste stări sufleteşti şi armoniile şi ritmurile muzicale, spune Dl. Frenkian, e că şi unele şi celelalte sînt activităţi. Sunetele au mişcare ca şi stă-

rile sufleteşti. Prin ceea ce conţin ca activitate, armoniile şi ritmurile muzicale intră în contact cu sufletul omenesc. Astfel Aristotel a făcut să intre în definiţia generală de Mimesis, muzica şi dansul, care păreau că rup coeziunea artelor mimetice.

Aristotel, deşi punea la baza artei principiul imitaţiei, nu înţelegea deci imitaţia ca o reproducere fidelă, fotografică a realului, ci concepea arta în toată libertatea ei de a modifica şi prelucra realitatea, după necesităţile impuse de subiectul tratat.

III. ADEVĂRUL ÎN ARTĂ

Libertatea artei de a prelucra realitatea rezultă şi din cele ce spune în legătură cu verosimilul şi realitatea, făcînd comparaţie între poezie şi istorie. Astfel spre deosebire de istorie, care ne povesteşte ceea ce s-a întîmplat în adevăr, poezia după Aristotel, ne poate povesti ce s-ar fi putut întîmpla, adică poezia poate înlocui realitatea prin ficţiunea creată de închipuirea poetului.

Aristotel ne spune: istoricul şi poetul nu se deosebesc prin aceea că unul scrie în versuri, iar celălalt în proză (chiar dacă opera lui Herodot ar fi fost transpusă în versuri, ea n-ar fi totuşi decît istorie, numai că ar fi scrisă în versuri în loc de proză), ci ei se disting prin aceea că unul povesteşte evenimentele ce s-au întîmplat, iar celălalt evenimentele ce s-ar fi putut întîmpla. Aşadar după Aristotel, istoricul trebuie să reproducă realitatea, faptele reale întîmplate, pe cînd acest lucru nu-l vom cere şi poetului, care va pune la contribuţie imaginaţia sa, reprezentîndu-ne numai lucruri posibile, verosimile, dar care nu e nevoie să se fi petrecut în realitate.

Realitatea reală [22] şi adevărul istoric nu ne interesează în materie de artă, ci doar realitatea artistică, lucrurile să ne apară ca posibile. Important este că făcînd deosebirea dintre poezie şi istorie Aristotel face distincţia fundamentală ce există între poezie şi proză. „Nu este de datoria poetului să povestească lucrurile într-adevăr întîmplate, spune Aristotel, ci ceea ce s-ar putea întîmpla, evenimente cu putinţă potrivit verosimilului şi necesarului. Cu alte cuvinte, cu condiţia de a respecta legile logicii şi verosimilul, poetul poate da frîu liber imaginaţiei sale artistice, închipuind fiinţe ce n-au existat şi fapte ce nu s-au întîmplat în realitate, combinîndu-le în aşa chip încît în desfăşurarea faptelor şi-n zugrăvirea personajelor să ne facă să simţim nu particularul, nu individualul, ci generalul şi eternul.

Aristotel recunoaşte în această privinţă superioritatea poeziei faţă de istorie. „Poezia, spune Aristotel, este mai filozofică şi de un caracter mai înalt decît istoria, căci poezia redă mai mult generalul, pe cînd istoria povesteşte particularul. Adică poezia ca să fie vrednică de acest nume, spre deosebire de istorie, trebuie să ne redea eternul omenesc, să fie generală şi impersonală, să deschidă o viziune largă şi adîncă asupra vieţii şi sufletului omenesc în timp ce documentul istoric va înregistra faptul, în amănuntele sale particulare. Bineînţeles Aristotel este destul de departe de concepţia modernă şi filozofică a istoriei. Pentru el, istoricul nu este decît un cronicar, ce povesteşte faptele istorice, fără a căuta înlănţuirea lor cauzală, şi fără alt raport decît înşiruirea lor cronologică. Lucrul acesta se poate vedea şi în cap. XXIII din *Poetica* sa unde vorbeşte de epopee, comparînd-o cu istoria. Aristotel arată aici nevoia unei acţiuni unice, întregi şi legate, avînd un început, un mijloc şi un sfîrşit.

În ceea ce priveşte imitaţia narativă în versuri, povestirea trebuie compusă în aşa chip încît să fie dramatică şi să se învîrtească în jurul unei singure acţiuni întregi şi complete, avînd un început, un mijloc şi un sfîrşit, astfel încît fiind una singură şi întreagă ca şi o fiinţă vie, să ne producă plăcerea care-i este proprie. Acest lucru e vădit, iar compoziţiile nu trebuie să fie asemănătoare cu povestirile istorice în care nu vedem o singură acţiune, ci evenimente care n-au între ele decît o legătură întîmplătoare.

Din aceste interesante comparaţii pe care Aristotel le face între poezie şi istorie un lucru rezultă vădit, că teoria sa a imitaţiei nu presupune o reproducere servilă a realităţii, ci găsim la el o concepţie destul de aproape de cea modernă, a libertăţii de creaţie a artistului, care-şi alege din realitate numai elementele necesare, pe care le transformă şi le întrebuinţează potrivit simţului său artistic.

Că Aristotel admite dreptul artei de a modifica adevărul se va vedea mai tîrziu şi în concepţia sa asupra tragediei, care e după el o imitare de lucruri mai bune decît în natură, în timp ce comedia imitarea unor lucruri mai rele decît în natură. Aşadar Aristotel admite o imitaţie modificatoare potrivit nevoilor artei, pretutindeni, în poezie ca şi în pictură. Astfel în *Poetica* sa el ne spune : cum tragedia este o imitaţie de oameni mai buni decît noi înşine, trebuie să imităm pe bunii portretişti : aceştia pentru a reda forma particulară a originalului, deşi fac portrete care seamănă, le zugrăvesc însă mai frumos. Aşadar Aristotel înţelege arta ca o idealizare, o înfrumuseţare a modelelor, care i-au slujit artistului ca motiv de inspiraţie.

Avînd modelele variate ale artei greceşti înaintea ochilor, atît în domeniul picturii, cît şi în al sculpturii şi al poeziei, nu se putea ca Aristotel cu spiritul său realist de observaţie, să rămînă la concepţia unei arte de imitaţie strictă, cînd pretutindeni exemplele îi vorbeau de dreptul artei de a se depărta de modelele realităţii şi de a tinde spre un ideal de perfecţiune, ideal pe care arta Elenă l-a urmărit totdeauna.

Mai multă importanţă decît adevărul sau realitatea are pentru Aristotel aparenţa realităţii : verosimilul. Vorbind despre caracterele personajelor în tragedie, Aristotel spune : trebuie de asemenea atît în caractere cît şi în compunerea faptelor, să căutăm în totdeauna sau necesarul sau verosimilul, aşa încît să fie necesar sau verosimil ca personajul cutare să vorbească sau să acţioneze în aşa chip, încît după cutare lucru să se producă cutare altul. Aşadar şi aici Aristotel recunoaşte artistului dreptul de a modifica datele realităţii, cu condiţia ca atît caracterele personajelor cît şi acţiunile lor să fie verosimile şi să se potrivească fiind conforme cu firea lor şi să fie dictate de desfăşurarea firească şi logică a evenimentelor. Artistul va putea deci să modifice elementele realităţii şi să le combine aşa după cum instinctul său artistic îi va porunci, cu condiţia ca totul să ne pară verosimil. Personajele să lucreze potrivit firii fiecăruia, iar acţiunile lor să se succeadă într-un chip perfect logic în desfăşurarea lor. Tot Aristotel ne spune că în poezie, imposibilul care convinge, este preferabil posibilului, care nu e convingător.

Cu alte cuvinte adevărul adevărat n-are atîta importanţă în poezie, cît are faptul că cele închipuite de artist — caractere şi acţiuni — să ne fie redate ca posibile, ca reale. Astăzi am numi aceasta motivarea caracterelor şi motivarea acţiunii. Aristotel dă o importanţă hotărîtoare verosimilului în opera artistică. Trebuie să observăm însă că verosimilul nu este un principiu artistic. Dacă nu ne interesează din punct de vedere estetic, dacă cele reprezentate în opera de artă s-au petrecut în realitate, tot aşa nu ne interesează nici dacă ele par a fi fost posibile. Ceea ce ne interesează este motivarea estetică, adică legătura organică şi necesară ce trebuie să existe între elementele ce alcătuiesc opera formînd un tot viu şi semnificativ din punct de vedere artistic. Deci nu ne interesează raporturile de asemănare cu realitatea, ci numai realizarea artistică întemeiată pe legătura necesară de care am vorbit [23].

Într-un alt pasaj Aristotel spune că trebuie să preferăm imposibilul care este verosimil, posibilului care e de necrezut, iar subiectele nu trebuie să fie alcătuite din fapte pe care raţiunea

le respinge. Explicaţia este aceeaşi şi anume dacă raţiunea acceptă lucruri imaginare sub condiţia de a fi motivate, tot ea refuză redarea faptelor adevărate în opera de artă, atunci cînd sînt lipsite de motivarea care să le facă plauzibile şi să le dea o realitate artistică. Poetul nu va copia realitatea, ci ne va da o altă versiune a ei, care va fi cu totul alta decît realitatea însăşi, fiind independentă cu totul de realitatea adevărată. Aristotel ne dă între altele exemplul lui Oedip care nu ştia în ce chip a murit tatăl său Laios, dar tot el ne spune că Sofocle dîndu-şi seama de neverosimilul acestui fapt, n-a introdus omorîrea lui Laios în piesă.

Aristotel ne arată deci că poetul trebuie să se îngrijească mai mult de verosimil decît de adevăr, iar pentru aceasta va trebui să observe ca nimic să nu rămînă nemotivat. Fără această motivare realul însuşi ar putea apărea neverosimil şi dimpotrivă, cînd motivarea există, modificarea realităţii va fi superioară respectării ei, căci creaţiunea ia locul imitaţiunii. Cu rezerva de a nu jigni legile logicii şi ale raţiunii, artistul va putea schimba datele realităţii şi va adăuga naturii sau va prelucra cu toată libertatea elementele realităţii [24].

E greşit aşadar să se creadă că Aristotel, punea la baza artei principiul unei imitaţiuni a naturii în sensul strict al cuvîntului. Din cele arătate reiese, dimpotrivă, că el avea o concepţie a reprezentării artistice destul de aproape de cea modernă, care nu admite arta ca o imitaţie, ci ca o nouă creaţiune adeseori mai vie şi mai semnificativă decît natura, fiind o reprezentare a vieţii spirituale, iar nu numai a elementelor exterioare, materiale şi concrete.

IV. TEORIA POEZIEI LA ARISTOTEL [25]

O definiţie pozitivă a poeziei nu găsim nicăieri la Aristotel, dar ea rezultă din textele în care ne vorbeşte de ce mijloace de imitare se servesc diferitele arte şi care este deosebirea între poezie şi istorie, poezie şi oratorie etc. După Aristotel, poezia este o imitaţie care se serveşte să exprime gîndirea prin cuvinte, ajutîndu-se cînd de vorbirea pusă şi simplă [26], adică de proză, cînd de metru, ritm şi melodie.

Aristotel observă însă că nu elementul formal şi exterior al versului deosebeşte poezia de proză, căci referindu-se la Empedocle, care a scris o poemă didactică, el ne spune că între Homer şi Empedocle nu este comun decît întrebuinţarea versu-

lui, căci pe cînd cel dintîi este poet, cel de al doilea, chiar dacă ar fi scris în versuri, tot naturalist se cuvine să-l numim. Vedem că Aristotel îşi dă seama că ceea ce constituie poezia nu este elementul mecanic şi formal al versului, ci cristalizarea vie şi unitară a fondului, care-şi găseşte expresia sensibilă în imagini plastice. Deşi nu vorbeşte de înlănţuirea organică strînsă a tuturor elementelor ce formează opera poetică, este sigur că Aristotel îşi dădea seama că opera poetică trebuie să alcătuiască un tot organic unitar, căci el relevă meritul lui Homer, care în loc să pună în opera sa tot războiul Troiei, (ceea ce i-ar fi dat o dezvoltare cu greu de cuprins într-o singură privire căci ar fi fost prea încărcat de incidente variate) nu a luat decît o singură parte din război, iar celelalte fapte le tratează numai sub formă de episoade.

Vorbind ceva mai sus despre epopee, ne spune că ea trebuie să aibă ca şi tragedia „o singură acţiune, întreagă şi completă, avînd un început, un mijloc şi un sfîrşit, astfel că fiind una singură şi întreagă, întocmai ca o fiinţă vie, să ne producă plăcerea care-i este proprie". Aristotel mai observă că poezia se asociază cu muzica, ascultînd şi ea de ritm şi armonie, însă spre deosebire de proză, deşi una ca şi cealaltă se folosesc de cuvînt, ea se foloseşte de stilul figurat. Se întrebuinţează şi în proză imaginea, zice el, dar aceasta numai cîte o dată căci ea este proprie poeziei. Cei care se exprimă poetic fără de rost păcătuiesc prin ridicol şi răceală, iar vorbăria lor produce obscuritate.

Poezia fiind creaţiune, Aristotel observă că poetul, chiar dacă împrumută personaje şi fapte istoriei nu trebuie să imite în chip servil istoria, ci poate să fie într-adevăr creator şi să ţină seama numai ca totul să fie verosimil sau mai exact să aibă o realitate artistică. Poetul creează fapte sau personaje dîndu-le un relief, pe care istoria, care strînge rece documente ce atestă existenţa personajelor, nu-l poate da. Poezia e creaţiune, e reconstituirea vieţii cu toată vibraţia sufletului personal, pe cînd istoria este relatare de fapte care îşi pierd vioiciunea vieţii şi rămîn simple documente. Poezia utilizează şi ea particularul, dar amănuntul ei e viu şi semnificativ şi are totdeauna o valoare simbolică, pe cînd amănuntul istoric e rece, documentar şi legat de realitate. Poezia după Aristotel nu trebuie să ţintească la reproducerea unui lucru individual, ci să dea un corp nou unui adevăr universal.

E primejdioasă însă această noţiune a poeziei concepută ca universală. Ea degenerează uşor într-o teorie după care poezia trebuie să prezinte tipuri generale de caractere dezbrăcate de

trăsăturile individuale, care fac personajele cît mai vii şi fac caracterele imaginate să fie interesante şi plăcute. Doctrina lui Aristotel a fost adesea interpretată în acest sens, spune profesorul Ross, dar a o interpreta astfel ar fi să socotim universalul ca aceea ce poate fi atributul a mai mult decît a unui singur lucru şi ar fi să uităm că pentru Aristotel universalul este necesarul.

În ceea ce priveşte oratoria, Aristotel o deosebeşte de asemenea de poezie, întrucît ea nu imită ci urmăreşte un scop practic, convingerea auditoriului, de aceea el o asociază mai mult cu dialectica şi politica. Retorica este după Aristotel facultatea de a cerceta pentru fiecare chestiune, ceea ce este propriu de a convinge. Ca şi dialectica ea încearcă să combată, să susţină, să apere şi să acuze după regulile artei. Oratoria fie ea deliberativă, judiciară sau demonstrativă, se întemeiază pe probe sau demonstraţie, care au la bază exemplul cît şi acel silogism trunchiat, ce se numeşte entimemă. Discursurile în care domină exemplul nu sînt mai puţin convingătoare, dar acelea în care domină entimema zguduie mai puternic auditoriul.

Aristotel nu vede în elocvenţă ca şi în dialectică o artă propriu-zisă, ci numai un instrument, un mijloc. În adevăr în oratorie scopul nu este frumosul ca în poezie sau ca în orice altă artă, ci oratorul urmăreşte altceva decît frumosul, arta îi slujeşte numai ca mijloc de a capta pe auditor şi a-şi atinge scopul urmărit: convingerea ascultătorilor. Oratorul nu se adresează numai sensibilităţii şi inteligenţei ca poetul, el se adresează în primul rînd voinţei, el vrea să determine o învingere sau o rezoluţie. Aristotel nu ajunge să fixeze locul, pe care-l ocupă oratoria între proză şi poezie şi nu subliniază deosebirea între stilul oratorului şi al poetului. Însă proza şi poezia au o notă comună: sînt impersonale. Oratorul dimpotrivă ţinteşte prin discursul său să producă o convingere în auditor, el are în vedere un scop personal, scopul de a supune voinţei sale, voinţa auditoriului. Discursul este personal; el este un amestec sui generis de proză şi de poezie. El constituie o specie literară de proză aparte, deosebindu-se de proza propriu-zisă, ce se adresează inteligenţei şi de proza poetică ce se adresează sensibilităţii, anume proza oratorică, avînd de temei voinţa. Ceea ce Aristotel cerea poeziei, verosimilul e necesar în oratorie căci auditorul, ca să se lase convins, trebuie să creadă că cele susţinute de orator sînt adevărate, chiar dacă în realitate nu sînt. În poezie dimpotrivă nu ne interesează nici adevărul nici verosimilul, ci necesitatea sintetică a legăturilor elementelor de fond şi de formă ce o alcătuiesc, căci din

conştiinţa necesităţii care leagă diferitele elemente ale operei poetice spre un anume efect şi din justeţea combinaţiilor rezultă suprema armonie a întregului, ce trezeşte în noi emoţia frumosului.

După cum am văzut, Aristotel combate eroarea ce se face în chip obişnuit deosebindu-se poezia de proză numai după întrebuinţarea metrului. El îşi dă seama că dacă forma poeziei este de obicei versul, forma metrică nu este totuşi de esenţa poeziei, putînd să avem opere poetice scrise în proză, dar care au ca formă de exprimare imaginea poetică evocatoare a unui fond sufletesc original, a unei viziuni personale şi noi a lucrurilor. Aristotel a văzut că deşi gîndirea poetică are acelaşi mod de expresie ca şi gîndirea prozaică, adică cuvîntul, totuşi poezia are o formă stilistică adaptată caracterului ei sensibil.

În mai multe capitole spre sfîrşitul *Poeticii* sale Aristotel se ocupă de stilul poetic, figurile de cuvînt şi de stil, deşi el confundă adesea domeniul stilisticii şi al poeticii cu cel al gramaticii.

Aristotel îşi dă seama că vorbirea poetică se deosebeşte de cea obişnuită. Ea uzează de diferite proceduri menite să redea în chip mai concret şi mai sensibil [27].

NOTE ALE EDIȚIEI

[1] Formularea ca atare are în sine ceva absolutizant, mai ales că nu ține cont și de esteticile orientale și că nu precizează în ce sens estetica se poate numi disciplină cu statut propriu în această epocă. După cum se va vedea de altfel, din cele ce urmează, planul filozofic apare nediferențiat iar considerațiile despre adevăr, bine și frumos nu reprezintă încă domenii distincte de cercetare. Pe de altă parte însă Platon prin abordarea nuanțată a categoriei frumosului reușește — în cadrul filozofiei sale idealiste — o strălucită abordare a acestei eterne probleme astfel încît contribuția sa poate fi considerată într-adevăr o culme nu numai a epocii dar a întregii istorii a esteticii. Valabilitatea și actualitatea multora dintre considerațiile sale trebuie apreciată deci ca atare și marea atenție pe care i-o acordă Mihai Ralea este pe deplin îndreptățită.

[2] Raportul dintre frumos și bine include evident o unilateralizare la Platon pe care indirect Mihai Ralea pe bună dreptate o respinge. Cursul de față are însă mai mult un caracter descriptiv și din rațiuni didactice autorul nu prezintă în primul plan punctul său de vedere, ci mai ales opiniile gînditorilor despre care vorbește. De altfel, în ce privește raportul bine — frumos — adevăr vom vedea în cele ce urmează că însăși afirmațiile lui Platon (sau atribuite lui) sînt contradictorii. În ultimă instanță binele absolut și frumosul absolut sînt considerate a fi sinonime (această nediferențiere corespunde într-un sens sincretismului antic în care valorile nu erau concepute de sine stătător).

[3] Nu există o perfectă identitate între absolut, divin, lumea ideilor așa cum este ea explicată prin cunoscutul „mit al peșterii" dar toate sînt pe linia idealismului obiectiv.

[4] Vezi nota 2. Distincția între poziția lui Socrate și a lui Platon este greu de făcut pentru că, după cum se știe, totul se bazează pe textele celui de-al doilea.

[5] Formularea e aici eliptică. Credem că pentru înțelegere ar trebui adăugate cîteva cuvinte astfel încît fraza ar arăta după cum urmează: „După cum spiritul *parcurge un drum* de la treptele inferioare la frumosul absolut Platon distinge"...

[6] În text există o trimitere incompletă la care am renunțat introducînd precizarea locului în care Ch. Bénard face observația respectivă.

[7] Observația lui Mihai Ralea după care se poate separa fondul de formă este perfect justificată, dar ea nu este doar o condiție a frumosului ci a esteticului, ca de altfel a oricărui obiect sau fenomen.

[8] Din analiza ce urmează se va vedea că de fapt Platon este monist pentru că nici o clipă nu pune aceste principii pe același plan.

[9] Este evident că metafizic are aici sensul de idealist. Pe de altă parte, distincția între idealismul filozofic și cel moral, nu apare limpede în rîndurile ce urmează.

[10] Delimitarea de Platon este întrutotul îndreptățită aici dovedind înțelegerea specificității operei de artă, faptul că esteticul, deși strîns legat de etic, are o anumită autonomie și nu trebuie să-i fie subordonat, căci aceasta duce la moralism.

[11] Termenul de „realism estetic" vizează de fapt orientarea realist-critică în literatură sau ceea ce se numește „proza obiectivă" în care transfigurarea în lumina unui ideal nu transpare.

[12] Punctul acesta de vedere este larg răspîndit și în estetica modernă. Notăm totuși apariția unor „arte polisenzoriale" ca și a unor teorii după care între arte trebuie încadrate și obiecte, fenomene, domenii care țin de aceste „simțuri inferioare" cum li se zice.

[13] Am putea spune că în această concepție platoniciană, care își subordonează activitatea creatoare de cele mai diferite tipuri, se găsește rădăcina unui fel de panestetism de tipul celui care-l îndemna pe Tudor Vianu să afirme că „arta este forma superioară a muncii omenești". Întreaga direcție ruskiniană își are deci și o filiație platoniciană. Mihai Ralea va sesiza confuzia existentă în această privință situîndu-se pe un punct de vedere net diferențiat, acela al autonomiei formelor activităților umane.

[14] Nu vrem să micșorăm cu nimic meritul lui Platon care a tratat frumosul cu atîta amănunțime dar credem că afirmația este excesiv de categorică, dacă nu pentru altceva, măcar pentru faptul că nu se poate vorbi la vremea aceia de o „știință a frumosului" decît poate în sens metaforic.

[15] Concluzia lui Mihai Ralea, pe cît de scurtă, pe atît de clară şi convingătoare este pe deplin întemeiată. Ea arată de altfel că în acest paragraf intitulat „teoria poeziei" se vorbeşte despre artă în genere, despre natura ei specifică şi formele ei concrete.

[16] Acest scurt paragraf prezintă într-adevăr în mod sintetic deosebirile dintre Platon şi Aristotel inclusiv cele privind concepţia despre lume, chiar dacă n-o face în termenii noştri. Ar fi de adăugat doar că pînă la urmă Aristotel admite şi el o „cauză finală", un „prim îndemn" nerămînînd deci consecvent pînă la capăt în poziţia sa materialistă.

[17] Amendamentul lui Mihai Ralea ni se pare excesiv de sever şi de aceia nejustificat: ordinea, simetria şi determinarea sînt într-adevăr condiţionări generale ale frumosului, dar sînt contemplabile şi lucruri care nu le îndeplinesc (e implicit confundat frumosul cu esteticul; de altfel sînt contemplate şi lucruri care nu sînt nici măcar estetice).

[18] Observaţia pare să stabilească o nouă distincţie între Platon şi Aristotel întrucît, cel dintîi, dimpotrivă, neglijase forma. Păcat că ideia nu este dezvoltată aici mai pe larg şi nu este reliefată în mod expres poziţia gînditorului român în definirea frumosului.

[19] Imitaţia este tratată în text într-un paragraf special intitulat: *„Principiul artei: imitaţiunea.* Întrucît, în mod logic această parte se integrează concepţiei despre artă la Aristotel ne-am îngăduit să unim cele două paragrafe evitînd astfel fragmentările inutile.

[20] E probabil greşit în text. Corect e nu *Politica* ci *Poetica.*

[21] Vezi nota 20.

[22] În sens de „realitate ca atare".

[23] Concepţia aceasta despre verosimilitate şi motivare estetică ni se pare deosebit de modernă şi actuală întrucît în epocă, ba chiar şi astăzi are trecere încă ideia croceeană a verosimilităţii ca o condiţie absolut necesară a creaţiei artistice. Pornind de aici nenumărate produse ale artei moderne ar rămîne inexplicabile iar problema adevărului artistic ar fi redusă, îngustată foarte mult. Este de reţinut faptul că motivarea estetică este concepută ca „legătura organică şi necesară ce trebuie să existe între elementele ce alcătuiesc opera formînd un tot viu şi semnificativ din punct de vedere artistic", adică criteriul ei este interior şi nu derivă dintr-o raportare cu realitatea externă. Ideia aceasta va fi reluată în altă formă şi în estetica generală în care, vorbindu-se de finalitatea estetică, Mihai Ralea va sublinia autonomia ei, faptul că scopul artei este propria ei perfecţiune iar valoarea ei rezultă din coincidenţa intenţiilor cu realizarea. Chiar dacă aceste formulări necesită precizări

trebuie să reținem că la Mihai Ralea arta, deci și adevărul ei, sînt văzute într-o concepție largă.

[24] Am spune că în explicația de mai sus Mihai Ralea face un pas înapoi către accepția curentă a verosimilului și introduce o rezervă care îngrădește oarecum libertatea creatoare prin aceea că cere să nu fie jignite legile logice și ale rațiunii. Dorim să precizăm că acest comandament poate fi valabil în cazul artei antichității sau clasicismului ca și în genere artei realiste, dar trebuie să distingem între logic și estetic și să nu reducem complexitatea imaginii artistice la componenta ei rațională.

[25] Vom vedea că în acest paragraf Aristotel încearcă să schițeze unele note proprii poeziei deși se poate observa că multe privesc artele în genere, sau reprezintă o discutare comparată a acestora. Am suprimat un scurt paragraf care preceda pe acesta (intitulat *Diviziunea artelor*) întrucît repeta lucruri deja spuse și am reținut doar un pasaj.

[26] Credem că e o greșeală în text. E vorba probabil de vorbirea „spusă și scrisă".

[27] Din păcate textul de care dispunem se oprește aici și nu mai putem obține informații despre înfățișarea sa inițială. După cîte se pare ne aflăm în fața unui curs de istoria esteticii antice în care, discutîndu-se pozițiile lui Platon și Aristotel, se încearcă o fundamentare istorică a unor categorii și probleme generale. După paragrafele de care dispunem : *teoria frumosului, teoria artei, teoria poeziei*, cercetate pe rînd la cei doi gînditori antici ca și cel referitor la adevăr la Aristotel credem că, cel puțin în ce-i privește pe aceștia, tematica cercetată este relativ completă.

ESTETICA GENERALĂ

Curs de estetică

UNIVERSITATEA DIN BUCUREȘTI
FACULTATEA DE LITERE ȘI FILOZOFIE
1941 — 1942

STRUCTURA CURSULUI

PARTEA I-A. ESTETICA GENERALĂ [1]

INTRODUCERE

A. ESTETICA SOCOTITĂ ŞTIINŢĂ

I. Formarea disciplinei estetice
II. Formarea conştiinţei estetice
III. Situaţia actuală a esteticii
IV. Rolul educativ al esteticii
V. Doctrinele estetice

B. METODOLOGIA ESTETICII

VI. Metoda impresionistă
VII. „ subiectivă
VIII. „ obiectivă
IX. „ sociologică
X. „ experimentală
XI. „ fenomenologică
XII. „ normativă
XIII. Estetica socotită ştiinţă

C. DETERMINAREA FAPTULUI ESTETIC

XIV. Fenomenul estetic subiectiv şi cel obiectiv
XV. Frumosul natural şi cel artistic
XVI. Definiţia faptului estetic
XVII. Faptul estetic construcţie a imaginaţiei
XVIII. Faptul estetic efectuat cu o tehnică personală
XIX. Finalitatea faptului estetic
XX. Cunoaşterea oferită de faptul estetic
XXI. Plăcerea oferită de faptul estetic

D. AUTONOMIA FAPTULUI ESTETIC

XXII. Teoria autonomiei
XXIII. Critica autonomismului
XXIV. Limitele autonomismului
XXV. Dezavantajiile autonomismului
XXVI. Avantajiile autonomismului

E. PROBLEMA CULTURII ESTETICE

XXVII. Umanismul condiţie a culturii estetice
XXVIII. Tipul umanist
XXIX. Constructorul misionar
XXX. Rolul culturii estetice în armonizarea sufletului uman

F. PROBLEMA STILULUI

XXXI. Definiţia stilului estetic
XXXII. Diferenţierea artiştilor după stil
XXXIII. Clasificarea stilurilor

G. FENOMENUL ESTETIC ÎN ASPECTUL SĂU SUBIECTIV

XXXIV. Arta şi cenestezia
XXXV. Arta şi instinctul sexual
XXXVI. Doctrina vitalismului
XXXVII. Teoria evoluţionistă
XXXVIII. Contemplaţia estetică
XXXIX. Structura artistului
XL. Creaţia artistică

H. ASPECTUL OBIECTIV AL FAPTULUI ESTETIC

XLI. Conţinutul operei de artă
XLII. Formele
XLIII. Arta ca instituţie
XLIV. Scopul artei
XLV. Evoluţia artei
XLVI. Clasificarea artelor

I. VALORIFICAREA FENOMENULUI ESTETIC

XLVII. Ideea de valoare
XLVIII. Valoarea estetică
XLIX. Obiectivarea valorii estetice

J. CRITICA ARTISTICĂ

L. Criteriile
LI. Critica artistică

K. CATEGORIILE ESTETICE

LII. Considerații generale
LIII. Comicul
LIV. Tragicul
LV. Sublimul
LVI. Frumosul
LVII. Caracteristicul
LVIII. Individualul și tipicul
LIX. Grațiosul
LX. Urîtul

CONCLUZII

INTRODUCERE

Într-o serie de lecţiuni preliminare vom face o expunere a felului cum trebuie să fie înţeleasă Estetica. Pentru uşurinţa studiului, vom împărţi materia în două : Estetica generală, în care vom trata probleme de filozofia esteticii şi Estetica specială a artelor, aşa cum se obişnuieşte în etică şi sociologie.

Vom face un rapid expozeu al părţii generale, tratînd următoarele probleme :

1. Formarea disciplinei esteticii, metodele şi curentele contemporane.
2. Determinarea fenomenului estetic, spre deosebire de alte fenomene.
3. Fenomenul estetic în aspectul său subiectiv.
4. Problema obiectivării fenomenului estetic, opera de artă, arta ca instituţie.
5. Individualizarea fenomenului estetic ; problema stilului.
6. Valorificarea Esteticii, gustul în artă, critica de artă.
7. Modalităţile fenomenului estetic, categoriile esteticului.

În Estetica specială, vom trata Estetica în Muzică, Arte plastice, Literatură, Teatru [2].

BIBLIOGRAFIA GENERALA

1.	TUDOR VIANU	*Curs de Estetică*
2.	CHARLES LALO	*L'esthétique*
3.	„ „	*Introduction à L'esthétique*
4.	V. BASCH	*Essais d'Esthétique*
5.	DELACROIX	*Psychologie de l'art*
6.	E. SOURIAU	*L'avenir de l'Esthétique*
7.	FOCILLON	*La vie de la formes*
8.	ALAIN	*Sistème des Beaux-arts*
9.	E. MEUMAN	*Sistem der Estetik*
10.	BENEDETTO CROCE	*Estetîque*
11.	TUDOR VIANU	*Istoria Esteticii*

A. ESTETICA SOCOTITĂ ŞTIINŢĂ

I. FORMAREA DISCIPLINEI ESTETICE

Valoarea estetică pînă în secolul al XIX-lea, fusese confundată cu valorile religioase, juridice şi economice. În acest secol încep însă tendinţele de disociere, valoarea estetică detaşîndu-se de celelalte valori, fiind gîndită în sine, fără a mai fi raportată la altceva. Flaubert, Wilde, Th. Gautier, au mers mai departe şi au preconizat o metafizică estetică, un fel de panestetism, care să domine toate valorile omeneşti [3].

Să analizăm factorii care au facilitat constituirea Esteticii ca ştiinţă.

În primul rînd vom menţiona concepţia datorită lui Descartes, anume aceea de a socoti adevărul ca o fatalitate, ce trebuie acceptată oricum ar fi. Orice interpretare iluzionistă sau idealistă trebuie refuzată şi înăbuşită printr-o prudenţă metodologică, scopul fiind obiectivitatea şi găsirea adevărului în sine ori cum ar fi. Această luciditate obiectivă apare astfel ca o formă de antrenament moral, o suportare eroică [4].

Naturalismul, Pozitivismul şi Evoluţionismul şi-au însuşit această concepţie şi au cercetat realitatea aşa cum este [5]. Dar această concepţie nu este prea convenabilă, pentru că dacă socotim adevărul drept o fatalitate, pe care noi nu mai putem s-o influenţăm, atunci trebuie să ne mulţumim numai cu o stare de pură contemplaţie, de pasivitate, care nu poate să ducă decît la o stare de deznădejde, la acel „Mal du siècle".

Un alt factor care a contribuit la constituirea Esteticii a fost prestigiul culturii. În secolul al XIX-lea, ştiinţele se bucurau de o mare trecere şi astfel nu se putea decît să se întroneze raţiunea şi să se cultive adevărul. Intelectualii se bucurau de o mare popularitate şi prin dezvoltarea considerabilă pe care o iau academiile şi universităţile se creează un fel de mandarinat al intelectualilor [6].

Individualismul favorizat de concepţia că individul este o apariţie tardivă, ceea ce constituie un progres faţă de starea primitivă de masă, facilitînd constituirea Esteticii. Această autonomie a personalităţii a fost preconizată de Maurice Barrès, Nietzsche, Ibsen [7]. Desigur că o ştiinţă nu se poate constitui dacă nu avem încredere în legi fixe care să poată facilita previzibilitatea şi stabilitatea. În secolul trecut existînd această încredere, ea a contribuit la formarea Esteticii.

În fine ceea ce favorizează mai ales dezvoltarea esteticii este starea de pasivitate şi contemplaţie. În secolul de care e vorba, burghezia reuşise să-şi asigure traiul material şi astfel contemplaţia şi starea de beatitudine erau la modă constituindu-se Esteticii un mediu prielnic pentru a se dezvolta [8].

II. FORMAREA CONŞTIINŢEI ESTETICE

Să examinăm acum factorii care au contribuit la formarea unei conştiinţe estetice.

Mai întîi artiştii de mare talent, fără să facă speculaţii metafizice au creat opere de artă, deşi nu ştiau prea multă teorie estetică. În cafenelele şi saloanele literare încep discuţii în jurul acestor opere de artă şi prin încercările care se făceau pentru a se lămuri fenomenul de artă se crează o mentalitate estetică.

În al doilea rînd amatorii şi colecţionarii de artă, fără a fi critici, dar avînd o intuiţie superioară şi un gust deosebit au valorificat arta, creînd o atmosferă estetică, aşa cum cititorii creează o atmosferă literară.

O conştiinţă estetică în germene poate fi socotită nevoia de confort şi de estetică a locuinţei care a fost pricinuită de importul de obiecte de artă din Orient.

În fine literaturismul (discuţiile în jurul literaturii) reprezentat prin fraţii Goncourt, Baudelaire, au accentuat conştiinţa estetică, concepîndu-se estetica drept o disciplină care poate să impresioneze prin aspectul formal [9].

III. SITUAŢIA ACTUALĂ A ESTETICII

După războiul mondial s-au întîmplat o serie de schimbări care au făcut din secolul nostru antipodul celui trecut. Să vedem care sînt aceste modificări, pentru a vedea dacă mentalitatea estetică produsă de secolul trecut mai poate dăinui.

În locul adevărului „garantat de metodologia carteziană, triumfă acum miturile, subiectivismul şi credinţele personale, peste tot întîlnind numai prejudecăţi şi superstiţii. Pasivitatea secolului trecut este înlocuită cu un militantism activ, interesul pentru cultură scade, atenţia fiind îndreptată spre tehnică şi sport, intelectualul fiind socotit drept un biet om refulat.

În locul individualismului se impune colectivul, lumea fiind invadată de omul de masă, tipul mijlociu, care se găseşte pretutindeni, care nu are conştiinţă proprie ci o judecată tipicară. Năvala acestui tip se datoreşte aglomeraţiei, care creează mentalităţi colective.

În locul încrederii în legi fixe, se favorizează în filozofie indeterminismul, silogismul este abolit, formalismul îşi pierde valoarea, introducîndu-se noţiunea de acţiune directă (Sorel) creîndu-se astfel o stare de nelinişte, de continuă tulburare.

Să ne întrebăm ce devine mentalitatea estetică într-un asemenea secol ?

Nu putem să spunem că estetica nu mai e posibilă pentru motivul că nu mai există condiţiile din secolul trecut. Dacă secolul al XIX-lea, a produs un fel de mentalitate estetică şi dacă aceasta nu mai poate dăinui date fiind noile condiţii de viaţă, desigur secolul nostru va produce o altă mentalitate estetică, adecvată situaţiei de astăzi.

În Estetică se pot schimba după timp doar formele, însă esenţa rămîne aceeaşi, fiindcă Estetica are adevăruri care sînt permanente, leit-motive şi acestea sînt raporturile, armonia şi proporţiile. Se poate schimba concepţia despre aceste adevăruri, dar oricînd vom avea nevoie de ele. Aceste valori permanente temperează excesele şi înnobilează.

IV. ROLUL EDUCATIV AL ESTETICII

Arta este o formă de civilizaţie, un produs de lux [10], de rafinament care nu se poate naşte decît într-un mediu de cultură. Ori epoca actuală reprezintă un declin, constatare făcută de Spengler. Rostul esteticii este tocmai acesta de a contribui la menţinerea valorilor culturale. Arta e dezinteresată şi datorită ei omul intră într-o stare de purgaţie, purificîndu-se şi înălţîndu-se. Estetica temperează şi combate excesele materialismului şi biologismului, recomandînd măsura şi echilibrul.

V. DOCTRINELE ESTETICE

Doctrinele estetice apar dacă sînt fecundate într-un mediu estetic, cultural. Ele sînt precedate de atitudini şi moravuri estetice care pregătesc speculaţiile estetice propriu-zise, favorizate fiind sau de unele stări de efervescenţă în controverse, sau de nevoia de a umple unele goluri.

Esteticianul italian Benedetto Croce contestă existenţa unor doctrine estetice în antichitate. Totuşi Platon este considerat ca primul estetician, care aşază înainte de toate esenţa, ideea, obiectele reale fiind o copie după idei, iar arta o copie a obiectelor. Arta este astfel socotită drept o manifestare inferioară întrucît este o imitare a unei imitaţii, o degradare a unei degradări. Arta după Platon este deci o simplă imitaţie (Mimesis), care serveşte plăcerilor senzuale agreabile. Influenţa autorităţii lui Platon ne-a lăsat arta cu un renume destul de nefavorabil, artistul apărînd drept un boem, care distrează pe oameni pentru a-i scăpa de plictiseală. Arta este deci o ocupaţie fără nici un folos. Unii esteticieni socotesc însă pe Platon în afară de consideraţiile estetice, aşa cum sînt concepute astăzi. Ideile lui Platon se reîntîlnesc la Tolstoi, care vorbeşte de o imoralitate a artei, iar Sully Proudhomme o prezintă ca pe un aspect de depravare morală. Cu Plotin se restabileşte unitatea dintre artă şi frumos. Prin artă, printr-o aprehensiune mistică se ajunge la intuirea frumosului care este ideea divină.

Aristotel are despre artă concepţii precise. El vrea să deosebească arta de Istorie şi Ştiinţă, arătînd că arta spre deosebire de Istorie care priveşte numai trecutul, poate să privească prezentul şi chiar viitorul. Ceea ce distinge arta de ştiinţă este faptul că arta poate crea absurdul, irealul dacă sînt verosimile, avînd la bază imaginaţia, fantezia. În concluzie putem spune că Estetica în antichitate este preocupată de problema imitaţiei, a intuiţiei şi a distincţiilor de ordin metodologic. Evul mediu este o lungă noapte şi nu se mai adaugă nici o contribuţie [11].

Ajungînd la Descartes şi Boileau găsim o reînflorire a preocupărilor estetice. Boileau era impregnat de concepţia Platoniceană şi pretinde artei să ne furnizeze o cunoaştere a adevărului. Această pretenţie este justificată de Boileau prin afirmaţia că adevărul se confundă cu natura. Dar Boileau este considerat ca întemeietorul Esteticii normative, întrucît ne-a lăsat o serie de precepte estetice, care trebuiau să fie urmate de artişti.

O dată cu J. Locke, apare estetismul psihologic, concepţie care afirmă că arta nu se poate constitui decît prin percepţia internă. Această doctrină este reprezentată şi de Shaftesbury, care cere

unitatea în varietate drept condiție a frumosului, ceea ce nu se poate obține decît prin simțul intern, care face legătura dintre operă și omul care receptează.

Estetica intelectualistă este reprezentată prin Baumgarten [12] și Leibnitz, care fac din estetică o problemă de cunoaștere. Știința clară este dată de rațiune, dar și arta ne poate da o cunoștință, ce e drept mai obscură, prin afect, prin sensibilitate.

Mai tîrziu Estetica se ridică deasupra speculațiilor și-și ia materialul direct din lumea faptelor. Această doctrină care se bazează pe istoria artelor a fost preconizată de Vico și practicată de Windelband, Lessing, în „Laocoon", și de Herder.

Schema generală a esteticii este stabilită de Kant în *Critica puterii de judecată* în care spune că Estetica este o critică a sentimentului. Kant nu crede în puterea de cunoaștere a Esteticii, așa cum concepuse Leibnitz. După Kant există două feluri de frumos : aderent și pur. Frumusețea pură este a universului și nu este legată de nici un concept, iar cea aderentă este produsă de imaginația noastră în jurul unui concept. Geniul artistic este acela care are atît puterea de a crea concepte cît și posibilitatea de a le înfrumuseța. Gustul este dozarea pe care o face artistul între imaginație și inteligență. Kant analizează fenomenul estetic din punct de vedere calitativ și constată că nu se găsește nici un interes. Din punct de vedere al cantității, Kant socotește frumos ceea ce este universal fără concept. Judecata estetică are o finalitate a ei proprie, anume perfecționarea ei însăși. Analizînd fenomenul estetic din punct de vedere al modalității, Kant găsește un raport de necesitate subiectivă. Așadar caracterele fenomenului estetic după Kant sînt : inexistența interesului, a concupiscenței, universalitatea fără concept, finalitatea fără scop și necesitatea subiectivă.

După Kant, Schelling și Hegel concep o estetică idealistă. Schelling arată că arta este o sinteză între materie și spirit iar Hegel zice că arta este un triumf al spiritului. Schopenhauer, eliberat de voința de a trăi, separat de orice interes, se transpune într-o lume de extaz și ia prin artă contact cu realitatea în sine. După el lumea care este reprezentarea noastră poate fi prinsă prin contemplația estetică.

Herbert și Spencer se preocupă mai mult de aspectul formal al esteticii. Toate aceste contribuții formaseră oarecum estetica.

H. Taine, aplică metodele științifice, așa cum fuseseră preconizate de pozitivism. Astfel în teoriile sale asupra mediului și a rasei, Taine arată că influențele care determină arta provin din exteriorul artistului, de la mediul exterior (Umwelt), apoi sînt condiționate de un anumit moment istoric și de rasă. În

acest mod Taine explică arta nu prin ceea ce are specific, ci prin elementele înconjurătoare, obținînd astfel o explicare indirectă. Cu alte cuvinte Taine se preocupă în special de ceea ce formează un mediu artistic, ocupîndu-se de ceea ce este social în opera de artă. Meritul său este acela de a fi introdus punctul de vedere sociologic în Estetică arătînd că apariția unui artist este condiționată de mediu și de momentul istoric, artistul care nu se adaptează acestor cerințe nefiind selecționat.

Spencer și școala evoluționistă aduc contribuții de natură biologică. Bazați pe cercetările Etnografiei și Etnologiei se arată de către evoluționiști că arta trebuie să fie socotită drept o activitate de lux. Fechner și Wundt au încercat să introducă în Estetică metoda experimentală din psihologie, fapt care a contribuit la extinderea esteticii.

După această prezentare a doctrinelor estetice putem trage concluzia că la finele secolului al XIX-lea, estetica se prezenta ca o schemă în care toate părțile principale sînt precizate rămînînd să fie umplute unele goluri.

B. METODOLOGIA ESTETICII

VI. METODA IMPRESIONISTĂ

Vom analiza metodele care fac din estetică o știință. Mai întîi să trecem în revistă unele discuții în legătură cu metodologia esteticii.

Impresioniștii și misticii neagă necesitatea metodei pentru Estetică, zicînd că ea poate să existe și fără metodă. Jules De Maistre, Anatole France și alți impresioniști spun că arta este „ceea ce îmi place mie" și deci nu se poate lega arta de principii sau de metode. Dar și artiștii creatori sînt în genere sceptici față de teorie. Pictorul Fromentin ironiza, ori de cîte ori avea prilejul, regulile fixe bazîndu-se pe adagiul antic „De gustibus et de coloribus non disputandum" și remarcînd că regulile fixe nu pot să dea decît niște indicații grosolane unui artist, care prin firea lui lucrează cu spontaneități. Aceasta nu însemnează că putem conchide că creațiile artistice sînt anarhice, pentru că am văzut că există valori estetice care sînt universale și eterne. Bergson spune că realitatea se află într-o mișcare inedită, viața nu se repetă fiind necontenit sub impulsul elanului vital, care-i schimbă necontenit aspectul. Cu instrumentația științifică nu vom putea nici odată să sesizăm finețea individualului, ineditul. Astfel după Bergson raționamentul și limbajul — procedee uzate — nu pot să ne ajute să prindem esența estetică și trebuie să recurgem la o aprehensiune imediată, care se aseamănă cu instinctul fără a fi identică cu acesta. Dar în fața acestor afirmații ne vom întreba cum vom putea să exprimăm această intuiție dacă limbajul nu poate să ne fie folositor.

Un scriitor care a prins ceva din mecanismul intuiționist, anume Marcel Proust, se căznește să realizeze concepția Bergsoniană, servindu-se de metafore și comparație cu ajutorul cărora să ne sugereze ceva din realitatea pură. Impresioniștii nu văd însă că tocmai această negare a oricărei metode este ea însăși o metodă.

VII. METODA SUBIECTIVĂ

Psihologia arată că orice operă de artă este o sumă de senzații care se transformă în reprezentări, formîndu-se astfel agregate de sentimente și idei. Opera de artă devine după această afirmație o realitate a conștiinței. Prin simpatie (Einfühlung) noi ne transpunem în opera de artă și prin adaptări succesive urmărim liniile și culorile, realizîndu-se printr-o imitație interioară toate dimensiunile și amănuntele operei de artă. Această imitație este o metodă subiectivă [13]. Dacă ne servim de această metodă nu înseamnă că trebuie să generalizăm și să facem din Estetică un capitol al psihologiei așa cum a voit să facă Lipps.

Metoda trăirii a putut să explice mecanismul creator, cercetînd jurnalele intime ale marilor artiști și fenomenul de contemplație, dar nu a putut să explice și alte probleme despre care vom vorbi mai tîrziu.

VIII. METODA OBIECTIVĂ

Prin această metodă se înțelege un mod de a cerceta fenomenul estetic, fără să considerăm oglindirea lui în conștiință, ci privindu-l așa cum se prezintă în afară de noi. Independent de imagini există un material obiectivat, conduite estetice, care nu sînt condiționate de stările noastre de conștiință. Concepția psihologistă cu Volkelt, contestă existența unei obiectivări a fenomenului estetic, deoarece un tablou sau o arie muzicală nu poate fi nimic altceva decît o serie de senzații și astfel fenomenul estetic nu poate să fie ceva în afară de conștiință. Aici însă psihologismul dă dovadă de exagerare fiindcă toate artele există înaintea noastră, au o existență obiectivă, independentă de individul care percepe. Opera de artă are o serie de legi, care nu depind de sufletul nostru, fenomene materiale care nu au nici o legătură cu conștiința individuală. De exemplu raporturile care dau simetria nu au nevoie de intervenția conștiinței, iar arta ca instituție socială are o existență care nu depinde de indivizi [14]. Aceste fenomene materiale pot fi studiate obiectiv. După cum în psihologie, behaviorismul studiază manifestările exterioare, tot așa și în Estetică se pot studia conduitele estetice, materializate în Istoria artei întrucît sînt tipizări ce sînt independente de noi și care constituie stilul. Metoda obiectivă studiind formele care există independent de noi nu trebuie însă să fie exagerată pentru a nu cădea în extremis confundîndu-se astfel cu Istoria artelor și deci să se reducă la o simplă clasificare a formelor artistice [15].

IX. METODA SOCIOLOGICĂ

Această metodă este tot obiectivă, ținînd seama de aspectul exterior, de cadrul social care condiționează fenomenul estetic. Această metodă poate să fie de folos mai întîi pentru a studia influențele care vin de la grupul social și care pot să aibă două surse : structurile sociale sau funcțiile sociale [16]. De pildă moda este o funcție socială și știm că operele de artă țin în general seamă de moda timpului în care apar. După gradul de originalitate a autorului, opera de artă poate să cuprindă ceva permanent sau să depindă întru totul de moda timpului. Alte funcții sociale, care influențează pe individ, sînt : imitația, așa cum a fost formulată de Tarde, tradiția și constrîngerea exterioară. Omul este nevoit să suporte presiunea societății, care ne indică limbajul, manierele, idealul, ierarhia de valori.

De asemenea structurile sociale au influența lor, care nu poate să fie contestată. Astfel arta totemică nu s-ar fi putut dezvolta decît în viața de clan, apoi fiecare națiune își creează stilul ei propriu, cum s-a întîmplat de pildă cu stilul gotic, care a fost diferențiat, după structura fiecărei țări. Clasa socială are de asemenea o mare influență. Trubadurii au fost strîns legați de organizația feudală iar stilul didactic din literatură a fost legat de burghezie.

În afară de studiul influențelor, metoda sociologică mai poate aborda și studiul sancțiunilor estetice. Publicul sancționează opera de artă, fie pozitiv, prin premii, fie negativ, prin blam, prin oprobriu. Artistul este ales dintre alții, este selecționat, după cum are sau nu afinități cu societatea în care trăiește.

În al treilea rînd, metoda sociologică mai poate să fie utilă pentru a determina tipurile de valori estetice, fiindcă aproape toate valorile estetice sînt produsul unui anumit tip de cultură. De pildă raporturile de culoare pot să difere de la o epocă la alta [17].

În fine, metoda sociologică este utilă, pentru a arăta evoluția istoriei artelor, dovedind că arta a evoluat de la simplu la complex. Unii cercetători au arătat că muzica își are originea în ritmul lucrului, de la nevoia de a coordona mișcările. Cercetările făcute de Deonald [18] l-au determinat să formuleze legea că estetica evoluează de la inconștient la conștient. De asemenea faimoasa lege a celor trei stări a lui Lalo atestă evoluția de la simplu la complex arătînd că există mai întîi o perioadă de formație, apoi una de viață, epoca clasică a fenomenului estetic, și în fine decadența.

X. METODA EXPERIMENTALĂ

Fechner, încercînd să introducă metoda experimentală în estetică a luat un grup de persoane, căruia i-a prezentat o serie de forme, linii, intersecţii, puncte, dispuse după o simetrie oarecare. A întrebat apoi pe fiecare persoană ce i-a plăcut mai mult. Din această anchetă Fechner a tras concluzia, că ceea ce place mai mult este unitatea în varietate, care este dată de aşa-zisul „Raport al dimensiunilor unui dreptunghi", sau de raportul 1/1,681, care se mai numeşte şi secţiunea de aur.

Metoda experimentală cu toată exigenţa ei strict ştiinţifică, nu a putut să ducă la rezultate fericite, întrucît a formulat un atomism estetic care nu se poate susţine. Opera de artă este un întreg ce nu se poate fragmenta, fiind o sinteză armonică în care părţile se confundă. După legea lui Fechner efectul artistic nu ar fi dat decît de numărul de elemente, ceea ce ar însemna că un acelaşi număr de elemente dă întotdeauna acelaşi rezultat estetic, fapt imposibil. Artificiile introduse în elanul creator pot schimba efectul artistic, cu toate că numărul de elemente a rămas acelaşi.

XI. METODA FENOMENOLOGICĂ

Concepută de Husserl această metodă s-a bucurat de o mare vîlvă. Iniţial, preocuparea lui Husserl a fost metodologia în general şi teoria conştiinţei. Continuatorii lui au aplicat fenomenologia şi în Etică aşa cum au făcut Nicolai Hartman şi Scheler, iar Moritz Gaiger a aplicat-o în estetică. Această metodă fiind o reacţie contra relativismului istoric şi a psihologismului, este contra determinismului şi a evoluţiei, zicînd că nu ne interesează explicaţia cu antecedent şi consecvent, întrucît trebuie să prindem intuitiv esenţa totală. Fenomenologii zic că numai printr-o aprehensiune a esenţei vom putea să înţelegem specificitatea fenomenului estetic, instrumentul fiind intuiţia directă. Esenţa (Wessen), este deci prinsă printr-un contact intim (Erleben). După şcoala fenomenologică, Estetica trebuie să se constituie ca ştiinţă deosebită de oricare alta fără să descompună opera de artă în senzaţii, pentru a studia o serie de fapte individuale ci, servindu-se de postulate apriori ca în matematici, se va ocupa numai de ideea generală. Această instrumentaţie are meritul de a fi reacţionat împotriva atomismului, însă ea rămîne o metodă

aristocratică, întrucît nu poate să fie întrebuințată de oricine. În afară de acestea metoda fenomenologică va consta numai din găsirea de forme și esențe fără conținut, căci materialul din Istoria artelor este înlăturat, iar ceea ce aduce intuiția mistică este un material ce nu poate să fie controlat [19].

XII. METODA NORMATIVĂ

Această metodă a fost compromisă de un dogmatism vetust de tip Boileau, care prescria aprioric și fără cercetări condițiile pe care scriitorul trebuie să le satisfacă. S-a observat însă că poeții mari, cu toate că nu observau regulile prescrise aveau succes, în timp ce aceia care erau mediocri nu puteau să facă nimic, deși se conduceau după reguli. Prin urmare regulile stabilite în mod aprioric, deductiv nu pot avea valoare. Estetica lui Lipps arată că metoda normativă este o aplicație a psihologiei valorii. E adevărat că estetica este compusă din fapte care se explică, privesc aspectul cauzal, dar ea are și un aspect normativ, acela prin care se stabilesc valori. Aceasta ar corespunde celor două feluri de judecăți : de constatare și de valoare. Avem deci în estetică atît un aspect epistemologic, cît și unul axiologic, fiindcă nu se poate face estetică fără să stabilim și valori. De altfel toate științele spiritului se pretează și la explicativ și la normativ. După cum în etică și în logică nu ne mărginim numai la explicări tot astfel și în estetică nu putem să ne mărginim numai la explicarea faptului estetic, ci trebuie să-l valorificăm, să-l ierarhizăm față de criteriile estetice, pentru a nu avea numai niște credințe personale. Se pune însă întrebarea : după ce reguli valorificăm ? Pentru a nu cădea în dogmatism, vom stabili cu prudență mai întîi normele care să se apropie de cazurile generale, iar abaterile de la normă le vom înregistra prin termenii de hiper, hipo, para. Norma se poate stabili bazîndu-se pe generalitatea cazurilor, așa cum a arătat Durkeim, care spune că norma este ceva care aparține majorității. Un fenomen este revoluționar cînd aparține unei minorități [20].

În artă vom proceda astfel : vom stabili o serie de legi, de reguli mijlocii care să indice minimul de cerințe, pentru ca o operă de artă să fie considerată ca atare. Norma ar fi deci o valoare minimală, în timp ce valoarea ar fi o normă superioară, excepțională [21].

XIII. ESTETICA SOCOTITĂ ŞTIINŢĂ

Estetica este ştiinţa faptelor şi valorilor estetice, avînd un rol explicativ şi unul normativ. Metoda pe care o vom întrebuinţa la cursul nostru va fi cea eclectică [22], luînd de la fiecare metodă analizată mai sus numai avantajele, ferindu-ne de dogmatism. Nu trebuie să ne străduim să facem estetica o ştiinţă absolut independentă, întrucît nici o ştiinţă nu este astfel. Fenomenele estetice trebuie considerate integral, întrucît elementele detaşate nu însemnează nimic sau aproape nimic. Lalo, insistă asupra aspectului poliarmonic fiindcă dacă între elemente nu se stabilesc raporturi, rezultatul estetic nu este obţinut. Să luăm de pildă versul lui Racine: „La fille de Minos et de Parsifares". În acest vers deosebim trei elemente principale: ritmul, sonoritatea şi sensul.

Dacă am suprima sensul şi sonoritatea, versul s-ar transforma într-o alternanţă de cadenţe. Dacă lăsăm ritmul şi înlăturăm sensul, versul devine o ciudăţenie. Concluzia este că avem nevoie de toate aceste trei elemente, cu raporturi poliarmonice care vor constitui realitatea estetică. Estetica nu se poate opri însă numai la explicări, ci va stabili şi norme pentru armonii, desfăcîndu-se de psihologie şi de Istoria artelor depăşind aceste discipline, fiindcă elementele care constituie estetica stau în raporturi de valorificare şi poliarmonie, care dau ceva mai mult decît materialul împrumutat de la alte ştiinţe.

C. DETERMINAREA FAPTULUI ESTETIC

XIV. FENOMENUL ESTETIC SUBIECTIV ŞI CEL OBIECTIV [23]

Fenomenul estetic se prezintă în două aspecte : unul subiectiv, stările de contemplaţie şi de receptare (de exemplu la un concert sau la o reprezentaţie teatrală) şi obiectiv, reprezentat de produsele artistice ale unei tehnici dintr-un anumit moment cultural (o statuie antică).

Între starea de efervescenţă creatoare, contemplaţia şi produsul obiectiv, trebuie să fie ceva comun şi pentru a afla aceasta trebuie să determinăm mai întîi caracterele fenomenului estetic.

XV. FRUMOSUL NATURAL ŞI CEL ARTISTIC

Estetica, aşa cum o concepem noi astăzi, elimină din sfera preocupărilor sale un grup de fenomene care nu sînt un produs al mentalităţii omeneşti ci al naturii [24].

Unii esteticieni au afirmat că între frumosul natural şi cel produs de concepţia unei personalităţi artistice nu este nici o deosebire. Natura după aceştia produce calitativ acelaşi lucru ca şi arta. Această concepţie întîlnită şi la cei vechi, care socoteau arta ca o imitare a naturii este însă eronată. Însuşindu-şi concepţia antică esteticieni moderni ca Ruskin, identifică complet arta cu natura, zicînd că toate obiectele din artă sînt inspirate de natură. Astfel, bolta din arhitectură ar fi o copie după bolta cerească iar trefla gotică şi ogiva ar fi imitaţii după frunze. După această concepţie naturalistă, arta ar fi o fotocopie după natură. În adevăr putem vorbi de anumite influenţe ale naturii în arhitectură, dar aceasta nu se mai poate susţine pentru muzică [25].

Natura are un caracter de universalitate, orice obiect din natură avînd dreptul să fie socotit frumos, conform adagiului

„Naturalia non sunt turpia". Obiectelor naturale nu putem să le aplicăm valorificarea, care are nevoie de gradul de perfecțiune și întrucît, în natură totul este uniform, nu mai putem să avem o valoare estetică totul situîndu-se în afară de estetică, anestetic. Confuzia care se mai face între frumosul natural și cel artistic este un reziduu, de pe vremea cînd arta nu se diferențiase de celelalte valori. Frumosul artistic cît și cel natural sînt produsul unui anumit moment cultural. Este frumos acel apus de soare care se aseamănă cu pictura din vremea noastră, ceea ce l-a făcut pe Oscar Wilde să zică paradoxal, că natura copiază arta. Ochiul nostru adaptat picturilor epocii în care trăim, interpretează natura ca și cum ar fi produsul unui artist contemporan. Optica peisajelor este modificată de cultura din timpul în care trăim, văzînd lucrurile în sensul indicat de curentul artistic contemporan. Aceasta se învederează prin aceea că oamenii din popor nu fac considerații estetice asupra naturii, cei care trăiesc în mijlocul naturii preocupîndu-se mai mult de aspectul util. La Creangă sau la Homer nu se găsesc descrieri de peisaje.

Frumosul natural nu are nimic comun cu cel artistic, fiindcă în natură ceea ce este util, este și frumos, sensul popular desemnînd ca frumos, ceea ce este sănătos și bine făcut. În artă este frumos și ceea ce nu este sănătos așa cum sînt de pildă aspectele mizere ale lui Palade, sau subiectele sinistre, maladiile lui Baudelaire, șchiopii lui Velasquez, descrierile lui Zola, care toate nu au nimic comun cu frumosul natural, biologic sănătos. Ceea ce este frumos în artă poate fi urît în natură și invers.

În concluzie putem spune că sentimentul de interpretare al naturii este un produs tardiv de perversiune socială, pe care noi îl aplicăm apoi apriori [26].

Estetica pentru a-și preciza domeniul, nu se va ocupa decît de fenomenul artistic omenesc, avînd în vedere faptul subiectiv în contemplație și pe cel obiectiv în obiectul de artă creat.

XVI. DEFINIȚIA FAPTULUI ESTETIC

În creație, faptul estetic se găsește mai sus decît în contemplație în care este amestecat cu elemente anestetice. În creație, plecăm de la plan la părți, iar în contemplație procedăm invers. Cel care contemplă nu este decît un creator mai redus, care reproduce marile caractere ale faptului estetic. Deosebirea dintre creator și contemplator constă în faptul că cel de al doilea este un creator, un artist schematic.

Definiţia pe care o vom da faptului estetic va privi deopotrivă şi pe creator şi pe contemplator. Faptul estetic este o construcţie a imaginaţiei creatoare, cu un caracter simbolic, efectuat cu o tehnică personală, cu finalitate autonomă intrinsecă, oferind o cunoaştere strict individuală a realităţii şi o plăcere dezinteresată. Să luăm pe rînd pe fiecare din aceste elemente pentru a le analiza.

XVII. FAPTUL ESTETIC CONSTRUCŢIE A IMAGINAŢIEI

Primul element al definiţiei noastre este : „Faptul estetic este o construcţie a imaginaţiei creatoare cu un caracter simbolic".

Arta nu este un dar al naturii, nu o găsim de-a gata, ci este o lucrare, un efort penibil care întîmpină greutăţi şi care necesită zbucium, pentru a combina după o serie de legi un număr de simboluri, care pot să fie cuvinte, culori, linii, pentru a ajunge la un mecanism estetic cu principii de coeziune. Fiecare operă de artă este o creare de poliarmonii, de punere în relaţii de apropiere, pentru a da un raport unitar şi singular. Organizarea simbolurilor se face de o anumită manieră, pentru a da un singur rezultat, printr-un efort laborios. Artistul este un „Homo faber", un Dumnezeu, care aplică unui material anumite raporturi. Sînt unii artişti care pretind că se dezinteresează de sensul operei de artă. Aceştia sînt suprarealiştii, futuriştii, care vor să facă din creaţia artistică o comunicare a inconştientului, fără finalitate, un pur hazard. Încercarea lor nu a reuşit însă. O anecdotă povesteşte felul în care aceştia înţelegeau să conceapă arta. Se zice că la un salon de acest gen s-a expus un tablou, care fusese făcut prin stropirea pînzei de către un măgar, căruia i se îmbibase coada în culoare şi acest tablou a fost premiat de juriu. Prin aceasta se dovedeşte că la baza esteticii trebuie să rămînă organizarea.

În general, artiştii sînt oameni reci neavînd nimic comun cu emotivitatea celor contemplativ naivi. Pentru a duce opera la bun sfîrşit artistul trebuie să fie un om rece, nu un emotiv, să aibă un gînd conştient, care nu se lasă ademenit de zbuciumul futil. Artistul nu trebuie să aibă nervii sensibili, ci trebuie să fie un cerebral. Chiar un Baudelaire, sau un Edgar Poë au stări de spirit lucide, reci, fiindcă în creaţie nu este loc pentru dezordine sentimentală. Delacroix zice că arta este o speţă de creaţie conştientă, nefiind o izbucnire de stări de spirit spontane şi dezor-

donate. Arta este o problemă, în care fiind date o serie de elemente, trebuie să ajungem la o soluţie unică. Pentru aceasta este nevoie de o stare de spirit senină, de un efort care pretinde luciditate [27].

XVIII. FAPTUL ESTETIC EFECTUAT CU O TEHNICĂ PERSONALĂ

Am văzut în definiţie că faptul estetic este efectuat cu o tehnică personală. Precizăm aceasta pentru a nu se confunda cu tehnica din ştiinţă sau din filozofie. Tehnica artistică nu se poate exprima prin formule ci spre deosebire de ştiinţă, unde simbolul este abstract şi generic, în artă simbolismul este propriu şi original, avînd posibilitatea de a reda realitatea prin artificii, care nu au mai fost întîlnite şi care aparţin artistului.

Stilul este tocmai totalitatea procedeelor tehnice personale, aparţinînd numai unui artist. Opera de artă este deci o fabricaţie cu simboluri, care sînt prezentate cu o tehnică originală personală, care este tocmai stilul artistului.

XIX. FINALITATEA FAPTULUI ESTETIC

Alt factor al fenomenului estetic, este „finalitatea autonomă" adică caracterul teleologic. Opera de artă ca fapt estetic tinde către o finalitate autonomă, care este perfecţiunea ei proprie. Această finalitate este fără scop, fiindcă este străină oricărui alt scop, care nu este intrinsec naturii sale proprii şi care nu duce la realizarea propriei sale perfecţiuni. Opera de artă nu trezeşte apetituri nu probează ceva şi nici nu conţine teze care să servească scopuri străine, aşa cum vrea de pildă să facă tezismul *. În acest sens vorbeşte Haman de valoarea percepţiei prin ea însăşi. Percepţia în genere se întăreşte cu anumite asociaţii de natură memorială, care sînt luate din experienţa trecutului şi căreia i se dă o anumită semnificaţie de natură spirituală. Dacă privim un lan de grîu, avem percepţia unei întinderi de lan de grîu şi dacă ne gîndim că acest lan are o valoare pecuniară, nu vom avea

* Formularea aceasta pare absolutizantă, dar din ansamblul operei sale reiese că Ralea concepe autonomia ca relativă şi reia cunoscuta distincţie între tendinţionism şi tezism. *(N. Ed.).*

de afăce cu o percepţie estetică, însă dacă ne vom gîndi numai la frumuseţea lanului însuşi, refuzînd orice utilitate, ne vom găsi în faţa unei percepţii de ordin estetic.

Deci faptul estetic are o finalitate intrinsecă autonomă [28].

XX. CUNOAŞTEREA OFERITĂ DE FAPTUL ESTETIC

Alt caracter al faptului estetic este acela de a da o cunoaştere individuală. Să arătăm în ce constă acest caracter de cunoaştere, care ar atribui contemplaţiei un caracter epistemologic. Cunoaşterea artistică are două însuşiri : întîi este o cunoaştere individuală şi apoi este o cunoaştere expresivă.

Aristotel a arătat că arta se deosebeşte de ştiinţă întrucît ea prinde individualul, acolo unde ştiinţa se serveşte de concepte. Problema este pusă însă în adevărata ei lumină de Benedetto Croce şi de Bergson. Ei au arătat că artistul nu se interesează de general ci de individual, de particular, care nu se exprimă prin concepte, ci prin expresii concrete. Artistul exagerează, pentru că el este nevoit să sublinieze unele aspecte în detrimentul altora. Voind să redea realitatea, artistul nu va avea sorţi să exprime agreabilul, dacă nu va exagera, pentru că altfel nu va reuşi decît să prezinte nişte banalităţi, nişte fapte diverse. Artistul ia din haosul de fenomene pe unul pe care-l reliefează prin exagerare, aşa cum au remarcat teoriile lui Ortega, Simmel şi Haman.

În artă avem şi caractere generale, aşa cum se prezintă *Avarul* de Molière. Am fi tentaţi să zicem că aicea artistul a procedat ca în ştiinţă, redînd aspectul general. Aceasta e însă o eroare, fiindcă aici acest tip general este prezentat printr-un individ strict determinat, nefiind vorba de un tip etern, geometric, ci de o serie de note generale, care sînt prezentate într-o haină specială, originală. Tipicul în artă este redat printr-o siluetă individuală. Această cunoaştere individuală se mai întîlneşte şi în viaţa practică prin intuiţie. În timp ce ştiinţa se ocupă de parţial, estetica cunoaşte integralul individualului.

Am zis că al doilea caracter al cunoaşterii estetice este expresivitatea. În adevăr cunoaşterea estetică este urmată de o mimică emoţională, caracteristică. În general fenomenul de cunoaştere este pasiv, chiar dacă admitem pe Kant cu principiul activ dat de formele apriorice. La Kant cunoaşterea este centripetală de la fenomen la suflet. Ştiinţa ca şi practica nu fac altceva decît să redea explicit ceea ce este implicit în lucru. Cunoaşterea este-

tică însă urmăreşte integritatea individuală, exprimîndu-se printr-o construcţie specifică, care are un sens. Reacţia artistului e centrifugală de la suflet la obiect. Artistul transfigurează obiectul, cunoaşterea expresivă fiind o conduită, o comportare, voind să intre în inteligibilitatea lucrurilor. Acest fel de cunoaştere este activ printr-o mimică expresivă. Această mimetizare este mai mult o caricaturizare, cel care parodiază prinde deodată calităţile şi slăbiciunile cuiva.

Aşadar cunoaşterea estetică este a individualului, luat în general, şi redat total prin expresivitate.

XXI. PLĂCEREA OFERITĂ DE FAPTUL ESTETIC

Ultimul element al definiţiei noastre este acela al plăcerii, juisarea sau voluptatea. Spuneam că faptul estetic mai are şi caracterul de a oferi o plăcere oarecare. Este evident că în faţa unui tablou sau a unei opere de artă reuşite simţim o plăcere, care însă este greu de determinat psihologic. Este mult mai uşor să studiem durerea fiindcă se poate produce şi în laborator, lucru care nu este posibil pentru o senzaţie de plăcere. Plăcerea are coeficienţi de ordin subiectiv mult mai greu de determinat fiind individuală. Vechii psihologi plecau de la ideea că fiecare act sufletesc are la bază căutarea plăcerii şi fuga de durere. În fond, plăcerea şi durerea nu sînt decît simptome ale unei funcţionări organice normale sau nu. Fenomenele noastre sufleteşti se desfăşoară după o anumită limită de normalitate şi astfel dacă se depăşeşte limita, fenomenul se schimbă, plăcerea prelungită pînă la exces ducînd la durere. Tickert zice că plăcerea este un simptom că funcţiunile noastre sufleteşti se desfăşoară normal, în sensul că nu sînt însoţite de caractere excesive. În genere fenomenele de durere sau de plăcere sînt, după cum a remarcat Lipps, atitudini ale eului. Eul nostru poate lua atitudini de repulsie sau de atracţie, de agreabil sau dezagreabil, care colaborează la fenomenele noastre sufleteşti, arătîndu-ne că eul se găseşte într-o stare de echilibru sau dezechilibru. În general lumea sentimentelor nu este altceva decît înregistrarea unor atitudini ale eului nostru, a unor date exterioare care ne pricinuiesc stări agreabile sau dezagreabile.

Există însă o excepţie şi aceasta se raportează la acele fenomene de afectivitate care sînt în legătură cu plăcerea estetică. Avem deci un domeniu în care această atitudine a eului este suspendată, putînd avea forme de plăcere, fără să fie în raport

direct cu eul nostru. Două sînt categoriile de plăceri : unele care se raportează la satisfacerea unor trebuinţe organice, foame, sete, instinct sexual, iar altele care nu au un caracter fiziologic, plăceri aşa zise morale care ies din complexitatea conştiinţei noastre.

Cenestezia (totalitatea senzaţiilor organice) este baza primă a personalităţii noastre, baza biologică pe care se formează atitudinea eului, plăcerea fiind în această fază vitală o valorificare în raport cu menţinerea noastră. Plăcerea estetică poate să fie senzorială putîndu-se prelungi în afară de orice interes al eului nostru, fiind înregistrată ca un agrement, întrucît este în afară de cenestezie. Apoi plăcerea estetică poate să fie formală ieşind din simetria de linii, proporţii şi echilibru care este indiferent la atitudinile eului nostru şi plăcerea estetică produsă de conţinutul operei de artă, sentiment izvorît din subiectul operei. Acestea sînt aprecieri care se fac după criterii morale sau de ordin social, deci nu sînt pur estetice. Plăcerea estetică formează o categorie specială, ieşind din perfecţia formei din calităţi senzoriale, care sînt în afară de eu dînd o plăcere dezinteresată, care nu are concupiscenţă, aşa după cum a formulat Kant pe bună dreptate. În plăcerea estetică omul îşi uită condiţionarea de spaţiu şi de timp, eliberîndu-se din dependenţa vitală şi de egoism. Geiger în *Zugänge der Estetik* zice că sînt două feluri de plăceri : întîi cea vulgară (Lust = voluptate) şi apoi cea estetică (Verglückung). Prima este caracteristică tuturor plăcerilor uşoare, care au un caracter biologic, aşa cum se întîlnesc la circ şi la reviste, deci plăceri cu un caracter vital, iar secundele se caracterizează printr-o atitudine totală a personalităţii, pe care o avem în opera de adîncime.

Geiger greşeşte însă în sensul că pentru el toate plăcerile sînt valorificări ale omului, în timp ce noi am văzut că putem concepe o valorificare pur estetică, în acest caz creîndu-se valori legitim estetice [29].

D. AUTONOMIA FAPTULUI ESTETIC

XXII. TEORIA AUTONOMIEI

Am văzut în cursul expunerilor noastre că în antichitate fenomenul estetic nu era considerat ca de sine stătător, ci fie ca o imitare în cazul lui Platon, fie ca o comunicare cu anumite structuri, deci fără a avea un scop în sine. În secolul al XVI-lea, el era subordonat reproducerii naturii, căpătînd deabia cu speculaţiile kantiene o oarecare autonomie, rămînînd totuşi în cadrul filozofiei idealiste, un capitol din filozofia spiritului, ca la Hegel, Schelling şi chiar Schopenhauer. Autonomia completă o capătă deabia pe la 1850 cu fraţii Goncourt, Flaubert cu romanele sale şi Baudelaire în poezie.

Problema autonomiei faptului estetic se rezumă acum la două principii : panestetismul şi „Arta pentru artă" formula lui Victor Cousin. Principiul imixtiunii artei în alte domenii, pretinde ca Estetica să devină un mod de interpretare pentru alte domenii, încercîndu-se să se dea o interpretare vieţii prin Estetică. Principiul „artei pentru artă" a fost susţinut de Flaubert, care doreşte formele indiferent de conţinut, zicînd că arta trebuie să fie considerată, în aspectul ei pur formal, nu în subiect. Această tendinţă o găsim şi la Oscar Wilde, la Théophile Gauthier şi la Baudelaire, care pun arta în centrul existenţei. Problema pusă în acest fel de către literaţii secolului trecut a fost susţinută şi de discuţiile dintre formalişti şi dintre şcoala estetică a conţinutului.

Pînă la urmă a biruit formalismul, întrucît în fondul operei de artă intră o serie de elemente care denaturează fenomenul estetic. Speculaţiile filozofice ale lui Herbart şi Zimermann sînt pentru formalism. La această discuţie se adaugă şi contribuţii din lumea artiştilor, cum au fost de pildă cele ale pictorului Cézane, care avea veleitatea să se ocupe numai de datele sensoriale ale opticii, fără nici o preocupare asupra fondului. După aces-

tia elementul estetic pur, se găseşte numai în formă. Astfel din speculaţiile filozofice şi din teoriile plasticilor şi literaţilor s-a născut teoria autonomiei faptului estetic. Să examinăm acum limitele, avantagiile şi dezavantagiile acestei teorii.

XXIII. CRITICA AUTONOMISMULUI

Ideea că arta este absolut independentă este aproape imposibilă. Simmel arată că acest principiu suferă de o raţionalizare excesivă, care nu ţine seama de datele concrete, teoria artei pentru artă trecînd peste recomandările primite de la viaţă.

Această teorie este inspirată de asociaţionismul psihologic, care cu atomismul său susţine că sufletul omenesc nu este decît un mozaic de elemente care se pot despărţi unele de altele. Dacă nu topim aceste elemente într-o realitate comună menţinîndu-ne în asociaţionism este uşor să facem această disociaţie şi să zicem că ceea ce este estetic poate să rămînă pur estetic. Dar sufletul este o realitate totală, elementele formează un tot şi în acest fel ne este foarte greu să concepem o non-influenţă a elementelor între ele. Toate valorile anestetice au amestecul lor în estetică, artistul rămînînd şi el un om, care palpită şi trăieşte, avînd doar o dominantă artistică.

Datele sensoriale se grupează după atitudinea eului nostru, după personalitatea noastră. Hamann zice că fenomenul estetic este o percepţie care se ia ca scop în sine, fără să se gîndească la alte valorificări. Însă nu se poate găsi nici o sensaţie, care să fie astfel, fiindcă în sensaţia cea mai mică, omul reacţionează în toate atitudinile lui. Eul nostru are atracţiile şi repulsiile lui, care prefac realitatea, imixtiunea fiind inevitabilă. Fechner a atras atenţia asupra aşa-zisului act asociativ, ideologic sau sentimental, care adaugă o serie de asociaţii sufleteşti care sînt provenite din personalitatea noastră. Dacă avem predilecţie pentru lucruri care ne evocă ceva personal şi dacă vom întîlni aceste lucruri într-o operă artistică, vom face o bună critică, deşi în realitate opera este slabă din punct de vedere artistic.

Din această cauză a apărut în doctrina estetică contemporană o disciplină preconizată de Utitz, care pretinde că opera de artă este un conglomerat de elemente estetice şi anestetice. Această „Ştiinţă a artei" va căuta în opera de artă şi elementele străine,

care s-au infiltrat fără voia artistului, cum sînt de pildă concepţiile ideologice, care se găsesc la un Tolstoi sau Balzac, acest material neputînd să fie eliminat, tocmai fiindcă sufletul este un total, o structură unitară. În literatură se strecoară mult mai uşor elemente anestetice, personalitatea artistului fiind mereu prezentă. În muzică şi artele plastice se poate realiza mai uşor purismul.

Opera de artă este însă influenţată şi de o serie întreagă de elemente sociale care sînt : moda, religia, clasa socială. În mediul popular, elementele estetice servesc, fie pentru magie fie pentru scopuri religioase sau utilitare. După cum afirmă Dilthey, există anumite structuri sociale, care formează un tot de la care artistul nu poate să se depărteze fiind fatal influenţat de mentalitatea timpului său. Astfel cunoscînd opera vom putea să cunoaştem pe autor, tipologia şi credinţele lui.

Deci fie din punct de vedere psihologic, fie din cel sociologic, vedem că nu se poate face artă fără imixtiunea personalităţii şi a altor elemente. Problema artei pentru artă, a autonomiei estetice are un răspuns negativ.

XXIV. LIMITELE AUTONOMISMULUI

Deşi nu poate să existe în mod absolut această doctrină a fost totuşi de folos, pentru că a determinat o tendinţă, aceea de a crea o estetică, care să datoreze cît mai puţin vecinilor. În acest fel se încearcă mereu ca punctul de vedere artistic să fie pe primul plan. Autonomia esteticii nu poate să fie considerată în mod absolut dar poate totuşi constitui o tendinţă, o năzuinţă, care să creeze o mentalitate pur estetică.

XXV. DEZAVANTAJIILE AUTONOMISMULUI

Principiul artei pentru artă cere de la artist o sterilizare a sufletului său, eliminînd din el tot ce este palpitare şi viaţă. Acest fel de realizare maximă este întîlnit în perioadele de decadenţă, de alexandrism, cînd singura preocupare este aceea de a rafina formele şi procedeele artistice. Dar operele viabile sînt tocmai acelea care reprezintă năzuinţe totale, care sînt pline de viaţă. Deci n-ar fi de dorit un purism absolut, întrucît acesta ar reprezenta o stare de decadenţă, închiderea operei de artă într-un formalism echivalent cu sterilitatea.

XXVI. AVANTAGIILE AUTONOMISMULUI

Doctrina artei pentru artă a fost necesară pentru constituirea obiectului esteticii, care fiind într-o fază de formație, avea nevoie de un principiu de stringență, care să împiedice dezordinea. Esteticienii au exagerat autonomia faptului estetic pentru a-l distinge de alte fenomene și pentru a crea o mentalitate artistică. Arta nu trebuie să pledeze pentru nimeni, trebuie să fie numai pentru ea însăși, fără ca prin aceasta să se sterilizeze.

Principiul autonomiei estetice nu poate să fie realizat în mod absolut dar el este folositor pentru că reprezintă un efort tendențional, necesar degajării fenomenului estetic de orice fel de subordonări, pentru a fi posibilă astfel fundarea esteticii ca știință autonomă și cu o metodologie proprie.

E. PROBLEMA CULTURII ESTETICE

XXVII. UMANISMUL CONDIȚIE A CULTURII ESTETICE

Analiza problemei culturii estetice, astăzi este deosebit de spinoasă. Faptul se explică prin aceea că punctul de vedere cultural este cel mai neglijat aspect al societății actuale. Ne găsim într-una din acele hotărîtoare transformări, în care nu mai putem să deslușim directivele spre care ne îndreptăm. Este în această epocă o atmosferă de șantier, de transformări istorice și nu putem să cunoaștem de pe acum care va fi tabla de valori a viitorului. E nevoie să treacă mai mult timp în perspectiva căruia să se poată face valorificările, căci evenimente, care poate vor fi unice în istorie, ne apar astăzi ca simple episoade banale. Un lucru apare însă clar : Nu se poate crea o cultură estetică fără umanistică. Tocmai ceea ce este absolut necesar pentru dezvoltarea unei culturi estetice, anume ideea de valoare a omului, este astăzi distrusă.

Ideea umanistică a fost cunoscută de renaștere, cînd însă din cauza vieții plină de riscuri a condotierilor, nu s-a putut dezvolta complet [30]. De abia în timpul romantismului se formează o religie a umanismului, care încetul cu încetul se confundă cu individualismul, deși cele două concepte nu sînt identice. Așa se face că ideea umanistă a decăzut odată cu intrarea în penumbră a individualismului.

Pe măsură ce ideea colectivistă dobîndește tot mai mulți fervenți susținători omul devine simplu element de masă și importanța lui ajunge minimă. O altă cauză a decăderii umanistice este pricinuită și de avîntul luat de științele naturale, care prin diferite explicări genetice ajung la o identificare a naturii umane cu cea animală. Astfel triumful concepțiilor darwiniste, transformiste și bergsoniste au coborît ființa omenească.

Este aici însă o greșeală care se face ori de cîte ori vrem să explicăm structura ființei superioare, în raport cu cele inferioare

de pe scara biologică. Am arătat mai de mult că în primul rînd ceea ce caracterizează natura umană, este faptul că omul merge, prin absurd, în contra instinctelor sale vitale mai ales în contra celor de conservare. Omul este un animal absurd prin faptul că amînă satisfacţia directă, imediată, căpătînd astfel o înnobilare sufletească. Sinuciderea conştientă este o opţiune care nu există la animale. Atunci cînd se întîmplă unele cazuri cum este de pildă la scorpion sau la căprioară sinuciderea se face inconştient. Omul este de asemenea absurd faţă de celelalte vietăţi prin faptul că ia toxice, e capabil de asceză, de mutilare, de împiedicarea procreaţiei, conduite care taie legătura cu viaţa şi conservarea ei.

Pentru aceste considerente nu poate să existe nici o legătură între biologism şi umanitarism. Doctrinele vitaliste şi colectiviste au dus la împalidarea concepţiei umaniste [31].

XXVIII. TIPUL UMANIST

Tipul umanist individualist este tipul eroului. Acest tip prezintă însă o serie de inconveniente care nu trebuie să se răsfrîngă asupra umanismului. A fi erou nu este o calitate generală a naturii omeneşti. Eroismul naşte dintr-o întîlnire fericită de însuşiri temperamentale şi de împrejurări, fiind un act individual şi intermitent. Se simte însă nevoia unui umanism, care să fie mai apropiat de natura umană. Concepţia eroică este bazată pe risc, fapt care îi dă o culoare romantică şi de măreţie. A funda viaţa pe risc, însemnează a da totul pentru nimic. Este adevărat că riscul dă o senzaţie de vitalism superior, care nu poate să satisfacă pe omul mijlociu. Eroismul acesta este intermitent discontinuu, excepţional şi a funda pe el societatea însemnează a ţine pe oameni într-o continuă stare de tensiune, care poate să ducă la o disoluţie totală. În psihologia eroului există ceva nesincer, un orgoliu, un cabotinism superior, teatralism şi poză. Nouă ne-ar trebui un tip umanist care să fie mai apropiat de zbuciumul vieţii de azi, mai eficace şi mai drept.

XXIX. CONSTRUCTORUL MISIONAR

Un astfel de om ar fi mai modest, fără prea mare personalitate, un anonim care clădeşte, avînd mulţumirea că a făcut ceva. Acesta ar fi constructorul misionar. El nu caută dificultăţi a că-

ror rezolvire să-i dea strălucire ci mijloace pentru a construi pozitiv. S-ar realiza astfel, tot un gen de eroism, dar desigur nespectacular şi totuşi mai greu de realizat.

Eroul constructiv poate să fie mult mai folositor aducînd o linişte şi o împăcare. Misionarul va introduce în locul cooperaţiei şi solidarităţii, care au ceva utilitarist în ele, iubirea, care presupune un devotament fără scopuri practice. Tot în cadrul acestui umanism se va ajunge la vechea noţiune de libertate, care nu mai are la bază sancţiunea şi care izvorăşte din iubirea faţă de ceilalţi, care nu este o compătimire ci o contopire cu suferinţa şi bucuriile celuilalt.

Aceasta ar însemna o nouă renaştere a valorilor de conştiinţă şi de raţiune, care au fost astăzi înlocuite prin misticism şi intuiţie. Conştiinţa înseamnă luciditate şi există un eroism al lucidităţii care e tocmai puterea de a suferi o lume oricum ar fi ea.

XXX. ROLUL CULTURII ESTETICE ÎN ARMONIZAREA SUFLETULUI UMAN

Pentru reînvierea umanismului trebuie să reabilităm noţiunea de continuitate, care fusese reprezentată de evoluţionism şi care a fost combătută de către fenomenism. Această noţiune de continuitate a fost întotdeauna condiţia necesară pentru oricare viaţă de cultură. Faptul că umanitatea are datini şi tradiţii, înseamnă că există o continuitate şi din ea se scoate noţiunea de cultură, care este o acumulare de bunuri spirituale. Ceea ce ne trebuie este un sistem de bunuri în echilibru, în care să nu fie loc pentru extremisme. Societatea nu poate trăi numai căutînd continuu noutatea, dar nici nu poate să se închidă în forme rigide. De aici nevoia de a găsi o justă echivalenţă între evoluţie şi continuitate. Se impune în primul rînd suprimarea frenezieî după senzaţional care caracterizează epoca noastră.

În vremea noastră fac adevărate ravagii unele filozofii pesimiste, de tip Kierkegaard care pleacă de la anxietate, de la inquietudine. Părerile pesimiste de azi sînt oarecum justificate de împrejurări, dar ar trebui găsit un antidot, o filozofie, care să scoată din circulaţie aceste tratate bazate pe angoisse, pe frică, tragism şi toate aceste filozofii determinate de tragismul vieţii ar trebui să facă loc unor filozofii care să fie curajoase şi pline de viaţă. În loc de a se prezenta numai tragismul vieţii, să se întroneze concepţia unei accepţiuni a vieţii şi a existenţei aşa

cum este, cu mizeriile şi cu bucuriile ei, cu abjecţiunea şi sublimul ei. În această afirmare se va reînvia stilul clasic, care face posibilă o împăcare a omului cu viaţa pentru că numai în acest mod se poate salva comoara de bunuri spirituale.

Nu mai avem nevoie nici de un tip de erou sublim, dar parţial şi nici de un tip de juisseur trivial, ci avem nevoie de un tip de om echilibrat, neoclasic. Scopul culturii estetice este tocmai acela de a face concilierea, dintre spiritual şi material, de a îmbina agreabilul cu sentimentul de eliberare a spiritului [32].

Ştim că sufletul omenesc este compus din trei categorii de elemente : de cunoaştere, de plăcere şi de finalitate activă. Toate acestea se găsesc îmbinate în opera de artă. Arta nu caută să dea tipuri parţiale ca un hedonic, intelectual, sau un acţionar mărginit. Cultura estetică oferă unitatea persoanei. La distrugerea ideii de umanitate a contribuit şi ideea de disociere a personalităţii, ca în romanele lui Dostoievski. Numai printr-o cultură estetică se va putea găsi unitatea sufletească, creîndu-se nu un om parţial specialist, ci un om total. Tehnicianul mecanizat, politicianul sectar, omul de ştiinţă sau estetul contemplativ sînt tipuri care trebuie armonizate, care să împace omul cu ambianţa şi cu rezistenţa mediului cosmic. Aceasta nu se poate rezolva decît prin simpatia simbolică a esteticii.

Deci o cultură estetică se bazează pe renaşterea umanistă cu un om nou, fără anxietate, un om integral, armonios, împăcat cu mediul său.

F. PROBLEMA STILULUI

XXXI. DEFINIȚIA STILULUI ESTETIC

Noțiunea de stil are o accepțiune întinsă și variată. Așa de pildă se vorbește de stilul unei persoane, gîndindu-ne la aspectul eleganței fizice, de stilul culturii, al unei epoci și chiar de stilul națiunilor. Noi ne vom ocupa însă de stilul estetic, care este totalitatea procedeelor proprii unui artist, prin care exprimă fenomenul estetic. Deci stilul estetic este o determinare, care se opune noțiunii de amorf. Primul element pe care-l întîlnim atunci cînd este vorba de stil, este o anumită configurație, o anumită determinare expresivă sau formală, formală în sensul pe care-l dă filozofia gestalistă.

Opera artistică este determinată prin fondul și forma sa, configurația prezentată din îmbinarea fondului cu forma constituind un specific al fiecărui artist.

Un alt element cuprins de noțiunea de stil este originalitatea. Totuși pentru ca un artist să fie original, nu trebuie să rupă complet cu tradiția. Acest fapt poate să pară paradoxal, întrucît s-ar părea că stilul nu datorește nimic unor elemente de dată. Este greu însă să concepem un stil care ar apărea din senin, din nimic, care n-ar fi precedat de o serie de alte tehnici. Există în cariera oricărui artist o perioadă de dibuire, de căutare pe sine însuși, timp în care el caută să-și însușească de la predecesorii săi elemente pentru a-și elabora o tehnică specială, cu ajutorul căreia va individualiza fenomenul estetic.

XXXII. DIFERENȚIEREA ARTIȘTILOR DUPĂ STIL

Se pot distinge două feluri de artiști : stiliștii propriu-ziși și creatorii de expresie. Primii nu adaugă elemente revoluționare în opera lor însă, continuînd pe înaintașii lor, îi perfecționează,

în timp ce creatorii introduc elemente inedite care îmbogăţesc patrimoniul culturii, dar realizarea operei lor nu este încă perfectă. În literatura noastră, artist din prima categorie este Sadoveanu. Toată arta lui constă în adaptabilitatea cuvîntului. Spre deosebire arta lui Arghezi este plină de stîngăcii, dar se găseşte cîte o expresie nouă, cîte un epitet care formează o găsire nouă [33].

Originalitatea pentru ca să fie sinceră trebuie să fie spontană. Maniera este o formă artificială a stilului, care nu este o izbucnire directă, spontană a artistului. Hegel spune pe drept cuvînt că cea mai bună manieră este aceea de a nu avea nici una. Originalitatea nu trebuie să se rezume numai la procedee pur formale, ci să se răsfrîngă şi asupra fondului.

XXXIII. CLASIFICAREA STILURILOR

Am văzut că noţiunea de stil se poate aplica la o serie întreagă de lucruri. Să încercăm să facem o clasificare a aplicaţiilor pe care poate să le ia noţiunea de stil.

1. *Stilul psihologic :* este concretizat în formula lui Buffon care zice că „Le style c'est l'homme" şi este determinat de personalitatea artistului. Volkelt distinge cîteva subcategorii ale stilului psihologic : astfel vorbeşte de un stil conştient şi de altul instinctiv. Primul este constituit de o puternică elaborare mintală, care necesită un efort încordat. Baudelaire este un poet cerebral, în timp ce Verlaine este instinctiv. Mozart este spontan, iar Brahms este cerebral. În pictură găsim opoziţia dintre Giotto şi Boticelli. Se mai distinge un stil realist, deosebit de cel încordat, idealist. Unii artişti văd realitatea aşa cum este, alţii însă aşa cum o vor să fie, cum ar trebui să fie. Cehov ia realitatea aşa cum este, Tolstoi aşa cum ar trebui să fie. În pictură opoziţia ar exista între Michel Angelo şi Leonardo Da Vinci [34].

Schiller a făcut pentru prima oară distincţia între un stil naiv şi altul sentimental arătînd care este deosebirea dintre poetul naiv şi cel sentimental. Poetul naiv se simte mulţumit cu ceea ce are, în timp ce poetul sentimental este stăpînit de dorinţe de luptă şi de căutare. Este opoziţia dintre Homer şi Byron. Poezia lui Homer are un caracter de seninătate pe cînd poezia lui Byron care a fost veşnic în căutare, este încordată. La Goethe în prima parte a operei sale, întîlnim un stil încordat, iar în partea a doua este un potolit.

Se mai face distincția dintre stilul obiectiv și cel subiectiv. O serie de artiști au preocuparea de a pătrunde natura altor oameni, în timp ce alții nu doresc decît să-și spună povestea sufletului lor, într-o prezentare lirică. Romancier obiectiv este Tolstoi, iar subiectiv este Turgheniev.

O ultimă subcategorie ar fi stilul tipic și cel individual. Deosebirea ar fi între Dickens și Balzac. Balzac caută tipuri eterne, în timp ce Dickens descrie personaje specifice, individuale, care sînt potrivite numai pentru o anumită epocă.

2. *Stilul colectiv-istoric :* este stilul epocilor, cum este de pildă epoca barocă, gotică, a rococoului, romantică, stilul național.

Și aici se pot găsi cîteva subcategorii : astfel ar fi stilul naturalist, expresionist, și cel idealist. Naturalismul tratează viața așa cum este, cu toate detaliile ei, fiind o reproducere fotografică a realității. Stilul idealist duce la o creație de idei platonice, la o creație de situații [35]. Stilul expresionist este acela care nu reproduce realitatea așa cum este și nici nu vrea să formuleze idei generale, ci luînd un singur element, pe care-l crede expresiv pentru întreaga realitate, îl exagerează, tratîndu-l numai pe el pînă la un aspect caricatural.

3. *Stilurile tehnice* sînt determinate de necesitățile tehnice de realizare artistică. Așa avem stilul material din care este făcută opera de artă. O statuie în bronz are un stil, iar una în marmură are altul. Apoi avem un stil al scopului pentru care este creată opera de artă. Unul este stilul unei biserici și altul cel a unei gări. Există un stil al genului artistic, cum este de pildă cel al nuvelei, deosebit de cel al romanului. Nu putem să afirmăm că aceste stiluri se găsesc determinate exclusiv într-o operă de artă. De cele mai multe ori asistăm la o întrepătrundere a lor, opera de artă fiind o realitate, rezultată din îmbinarea a mai multor stiluri.

Extremismul este dăunător, fiindcă dacă un artist va da preponderență stilului colectiv al epocii sale nu va avea originalitate, iar dacă va insista asupra celui psihologic, se va separa de semenii săi și opera nu va mai fi înțeleasă. De asemenea dacă nu-și va însuși bine stilul tehnic, opera va avea un caracter de stîngăcie. Iată așadar că o operă de artă completă, trebuie să cuprindă cele trei stiluri într-o sinteză bine echilibrată [36].

G. FENOMENUL ESTETIC ÎN ASPECTUL SĂU SUBIECTIV

XXXIV. ARTA ŞI CENESTEZIA

Nu putem să vorbim de un fenomen estetic, care să nu fie înserat într-o conştiinţă oarecare, deci este nevoie să studiem faptul estetic şi în aspectul său subiectiv. În acest aspect fenomenul estetic se prezintă fie ca o stare de creaţie, fie ca o stare de contemplaţie. În amîndouă aceste stări fenomenul estetic este însoţit de modificări psihologice şi fiziologice.

Atît pe cale de experienţă empirică cît şi prin experimente de laborator, s-a observat că ritmul muzical provoacă o serie de modificări în cenestezia noastră. Aşadar arta produce în corpul nostru modificări organice. Arta este o emoţie şi dacă aplicăm teoria lui James Lange, trebuie să admitem că mai întîi avem o transformare organică şi apoi sîntem emoţionaţi. Cu toate rezervele pe care trebuie să le facem teoriei James Lange trebuie să admitem că nu poate fi vorba de artă, fără modificări de ordin fiziologic.

XXXV. ARTA ŞI INSTINCTUL SEXUAL

Trebuie să luăm în considerare şi legătura care există între artă şi instinctul sexual. În general oamenii caută frumosul şi în artă şi în iubire. Încă din antichitate Platon a arătat legătura care există între artă şi amor. Mai tîrziu s-a arătat că atracţia femelei către mascul se face după legile frumuseţii, care condiţionează o bună perpetuare a speciei. Toate aceste observaţii făcute de simţul comun au fost strînse în două teorii : una care este bazată pe filozofia naturalistă a lui Darwin şi alta bazată pe concepţia freudiană. Prima susţine că arta ar fi în legătură

cu selecţia sexuală. Darwin a observat că jocurile şi cîntecele păsărilor, dansurile animalelor au loc în perioada de împreunare sexuală.

Teoria freudiană susţine că în subconştientul nostru ar exista înăbuşite toate tendinţele noastre nesatisfăcute, refulate. Cele mai dese şi mai refulate dorinţe sînt tocmai acele de ordin sexual. Acestea se manifestă fie printr-o serie de acte greşite (actes manqués), fie prin sublimări în opere de artă. Arta nu ar fi deci decît o spiritualizare a unor tendinţe sexuale refulate.

Noi admitem că libidoul, joacă un rol însemnat în producerea operei de artă, însă nu exclusiv, întrucît mai sînt şi alte tendinţe refulate în subconştient, cum sînt cele referitoare la ambiţie, la afirmarea de sine, care se manifestă şi ele sub o formă sublimată. Sexualitatea nu poate fi considerată în Estetică decît ca un impuls, dar nu ca o tratare tehnică.

XXXVI. DOCTRINA VITALISMULUI

Să examinăm doctrina vitalismului estetic, care prezintă opera de artă drept un rezultat al unei supraabundenţe de vitalitate, aşa cum a fost susţinută de Guyau şi de Bergson. După aceştia virtuţile altruiste şi operele de artă se nasc din revărsarea unui exces de vitalitate.

Teoria vitalistă nu poate însă să fie o explicaţie specifică esteticii, fiindcă este aplicată atît moralei cît şi religiei. Nietzsche atunci cînd face deosebirea dintre tipul dionisiac şi cel apolinic, arătînd că primul este caracterizat printr-o revărsare în afară a surplusului de energie, Bergson cînd face teoria elanului vital şi Gabriel Seailles nu fac decît o teorie metafizică a vitalismului, dar nu explică estetic. Pentru a crea o operă de artă, un temperament plin de vigoare nu este o condiţie suficientă, fiind nevoie de o alambicare a energiei, o cernere printr-o serie de procedee artistice, care vor da un rezultat calitativ artistic.

Puterea nativă care izbucneşte direct nu poate să constituie arta, fiind nevoie şi de o rafinare, care poate să meargă pînă la înăbuşirea vieţii. Iată deci că prezentată sub forma propriu-zis biologică, teoria vitalistă nu poate să satisfacă, pentru a explica integral creaţia faptului estetic.

XXXVII. TEORIA EVOLUȚIONISTĂ

După această teorie, care a fost reprezentată de Spencer și Darwin, este frumos tot ce e plin de securitate, sau ceea ce a fost odată util omului. De pildă crenelurile unui castel medieval atunci cînd au fost create nu au avut un rol estetic, însă cînd pericolul militar a trecut, crenelurile s-au transformat în obiecte frumoase, căpătînd o valoare estetică. Dimpotrivă este urît ceea ce ne amenință viața sau a însemnat o dată un pericol pentru existența umană.

După această teorie arta evoluează de la util către superflu, către joc. Identitatea dintre joc și artă a fost susținută mai întîi de către Schiller și afirmată și de alții după el. Astfel Spencer pentru a putea susține că există puncte comune între artă și joc, spune că jocul este manifestarea unui surplus de energie. Însă pedagogii au arătat mai tîrziu că nu totdeauna este așa, fiindcă sînt copii care se joacă chiar dacă sînt obosiți, deci jocul corespunde și altor finalități.

Grosse susține că jocul este un fel de antrenament pentru o activitate viitoare, un fel de preexercițiu. Puii de pisică se joacă cu un ghemotoc de ață, pentru că se deprind cu mișcările necesare mai tîrziu cînd vor prinde șoareci. Alți filozofi au arătat că jocul ar fi mai degrabă un post-exercițiu, pentru a întreține o facultate, o obișnuință. Alții au susținut că jocul este o purificare, fiindcă omul are o serie de tendințe barbare, care vor să se manifeste și prin joc ele sînt satisfăcute într-o formă sublimată. Jocul apare deci ca o formă de chatarsis, purificare. Jocului i s-au atribuit și unele caractere care sînt mai apropiate de artă. Delacroix zice că jocul corespunde nevoii de a scăpa de plictiseală.

Cînd funcțiunile noastre sînt suspendate ne jucăm pentru a umple plictiseala zilelor morne. Ne mai jucăm și pentru a satisface nevoia noastră de ideal, pentru că în joc ne realizăm visele și dorințele noastre. Copiii pun în jocurile lor o viață așa cum o doresc ei să fie. În acest fel jocul se apropie de psihologia magiei și de feerie, care este acea nevoie de a realiza ceva imposibil. Magia, reveria sînt de aceeași natură ca și jocul.

Deci între joc și artă sînt cîteva puncte comune dacă admitem că jocul este un divertisment, pentru a scăpa de plictiseală, sau dacă admitem că are ceva din reverie. Teoria evoluționistă nu este totuși pe deplin justificată, fiindcă azi arta nu mai este un joc, ci o necesitate. Jocul nu se aplică asupra unui

material şi are un caracter efemer, în timp ce arta transformă un material dat în mod constructiv, dîndu-i un caracter de permanenţă. Arta prelucrează materia şi o face să dureze dincolo de satisfacţia momentană a unor plictiseli sau dorinţe nesatisfăcute, aşa cum face jocul.

În concluzie putem afirma că teoriile biologiste şi fiziologiste nu pot să dea explicaţii cauzale, ci se referă numai la cadrele de condiţionare a fenomenului estetic.

XXXVIII. CONTEMPLAŢIA ESTETICĂ

Rămînînd tot în cadrul capitolului referitor la aspectul subiectiv al fenomenului estetic, să cercetăm acum contemplaţia estetică sau receptarea estetică.

Mai înainte să examinăm unele teorii care s-au emis cu privire la natura impresiei estetice, pentru a vedea cum este explicată. Prima este cea a simpatiei estetice, emisă de Volkelt, Robert Fischer şi Lipps. Această teorie a *Einfühlungului,* a fost reluată în Franţa de către profesorul V. Basch, care a completat-o dîndu-i denumirea de simpatie simbolică. Teoria afirmă că orice om care vrea să înţeleagă o operă de artă, trebuie să se transpună în obiectul de artă, căutînd să realizeze toate elementele care formează acel obiect. Explicaţia a fost facilă atunci cînd a fost vorba de fenomene omeneşti, de conflicte sufleteşti. Însă cînd a fost vorba de fenomene, care veneau din lumea animală sau de la corpuri neînsufleţite s-au ivit mai multe dificultăţi. Era foarte greu să intrăm cu imaginaţia noastră într-un obiect neînsufleţit, sau să înţelegem un animal. Aici esteticienii partizani ai acestei teorii, au întrebuinţat termenul de simpatie simbolică graţie căreia noi căutăm să înţelegem şi să imităm fenomenul ghicind natura lui. Astfel Lipps zice că atunci cînd avem de-a face cu o coloană a unui templu urmărim „elanul" coloanei, iar cînd coloana este sfărîmată simţim o întristare fiindcă ne gîndim la elanul sfărîmat, oprit în desfăşurarea lui.

Karl Groos spune că este vorba de o mimică interioară, prin care căutăm să ne adaptăm la proporţia şi la dimensiunile introduse în opera de artă, urmărind prin această mimică interioară un fel de schemă dinamică. Volkelt spune că pentru ca simpatia să aibă o valoare estetică, trebuie să fie imediată, directă şi fără să fie amestecată cu prejudecăţi.

Această trăire nu este însă o conduită specific estetică, întrucît se întîlneşte şi în raporturile noastre obişnuite cu oamenii, pe care dacă voim să-i înţelegem trebuie să-i simpatizăm, transpunîndu-ne în sufletul lor, acest proces simpatetic caracterizînd conduitele sociale. Înţelegerea prin simpatie este deci o conduită generală şi nu poate să explice fenomenul estetic decît în parte. Mai există şi dificultatea că nu întotdeauna avem de-a face cu o confundare totală, cu obiectele sau persoanele pe care le contemplăm. Freienfels distinge două feluri de contemplatori estetici : unii care se confundă cu obiectul contemplat, se abandonează pe ei înşişi, alţii care nu se uită pe sine, ci stau oarecum distanţi, ca un fel de spectatori, păstrînd distanţă între ei şi obiecte. Iată deci că nu toţi oamenii sînt susceptibili să urmeze regulile simpatiei, aşa cum a fost descrisă de Lipps. Fenomenul de simpatie apare deci ca un fenomen special, care se manifestă după diferite grade.

O altă teorie care explică natura impresiei estetice, a fost emisă de Konrad Lange, sub numele de iluzia conştientă. Acest psiholog spune că un spectator care ar privi piesa „Avarul", dacă este puţin mai naiv, se va confunda cu personajul principal, însă în acelaşi timp el este conştient că piesa de teatru nu este o realitate, ci o simplă iluzie. El îşi dă seama că se găseşte în faţa unui artificiu şi-l consideră ca atare, însă nu poate să nu se confunde cu personajul din piesă. Această teorie a iluzionismului a fost reluată de şcoala austriacă, dar nu s-au adus prea mari contribuţii. Meinong, Vitasek şi Souriau fac din fenomenul de contemplaţie un proces de hipnoză, iar Paulhan revine la vechiul ficţionalism şi nu aduce nimic nou. Teoria lui Lange nu ne dă în acest fel nici o lămurire asupra naturii propriu-zise a impresiei estetice.

Se deosebeşte o contemplaţie naivă şi una tehnică. Prima se adresează mai ales fondului, subiectului operei de artă. Dacă va fi vorba de o piesă de teatru, contemplatorul naiv, nu se va interesa de reuşita sau insuccesul piesei, ci se va confunda cu subiectul, simpatizînd sau nu unele personaje, sau unele idei politice, morale şi ideologice, după o serie de legi care nu sînt de loc estetice, ci mai mult psihologice. În această ipostază avem de-a face cu stări sufleteşti interne, care sînt anumite atitudini ale eului în raport cu fenomenele vieţii. Contemplaţia tehnică este apanajul celor care au o cultură estetică, ocupîndu-se mai mult de formă, de realizarea tehnică. Întrucît opera de artă este o problemă, care dintr-o serie de date prezentate trebuie să dea un anumit rezultat, ne întrebăm care este va-

loarea acestui rezultat. Freienfels găseşte că în actul de contemplaţie avem de-a face mai întîi cu elemente sensoriale. Apoi el deosebeşte elementele de mişcare care ne ajută să ne adaptăm, pentru aprehensiunea unei opere de artă. Mai sînt apoi deosebiţi factorii asociativi, Fechner fiind cel care insistă asupra lor. Orice operă de artă este un pretext de asociere cu o mulţime de idei şi fapte sufleteşti, Fechner făcînd deosebirea dintre asociaţiile generale şi cele personale. Primele sînt acelea care le-ar avea orice om în contact cu o operă de artă, iar secundele sînt acelea pe care le avem fiecare individual, din trăirile noastre proprii.

În fine Freienfels găseşte în structura contemplaţiei, factori imaginativi, care se găsesc la oamenii vizionari, ce iau contact cu opera de artă prin imaginaţie. Se disting apoi factorii intelectuali, care se găsesc sub forma de idei, şi factorii emoţionali care sînt sentimentele de orice fel. Toată această subtilă analiză este din nefericire numai psihologică şi nu estetică. Elementul estetic derivă tocmai din relaţii ce există între aceste elemente, deci nu ne este de folos o analiză a elementelor izolate, ci o analiză a raporturilor, a relaţiilor dintre diferitele imagini, idei şi sentimente. Prin urmare deosebirea care se face între contemplaţia naivă şi cea tehnică nu se poate susţine în mod absolut, fiindcă de obicei ele se amestecă într-un grad oarecare.

În rezumat, vom putea deosebi în orice act de contemplaţie : 1. Elemente sensoriale şi sentimente de plăcere sau neplăcere. 2. sentimentul de percepţie a unei individualităţi absolute, nu a unei individualităţi parţiale (aici se poate aplica în parte teoria simpatiei), 3. sentimentul de comparaţie cu alte opere, care se poate asimila cu ceea ce am numit pînă acum contemplaţie tehnică şi care aparţine celui care a mai văzut şi alte opere de acelaşi gen şi care poate să facă o apreciere pe bază de comparaţie, stabilind originalitatea sau lipsa de originalitate a operei de artă ; 4. sentimentul sau percepţia generală de reuşită sau de ratare, care se poate aplica fie la total fie la parte ; 5. un sentiment de admiraţie şi de satisfacţie dacă opera este reuşită, care are drept efect o mărire, o stimulare a vitalităţii noastre, aşa cum a fost descrisă de Schopenhauer [37].

În afară de acestea se mai adaugă şi elemente anestetice, cum sînt de pildă sentimente de aprobare sau dezaprobare morală, sau ideologică, care nu se pot disocia complet, chiar la un critic obiectiv fiindcă şi el rămîne tot un om.

XXXIX. STRUCTURA ARTISTULUI

Continuînd capitolul referitor la aspectul subiectiv al fenomenului estetic, ne vom ocupa acum de creaţia artistică. Pentru această problemă ni se pare interesantă urmărirea unor lucrări ca :

MÜLLER FREIENFELS, *Psihologie der Kunst;* MEUMANN, *Sistem des Estetik;* DELACROIX, *Psichologie de l'art,* ETIENNE SAURIAU, *Les problèmes du génie;* LIVIU RUSU, *Sistème de l'esthétique;* TUDOR VIANU, *Estetica.*

Cercetînd problema creaţiei artistice vom ţine seama de două aspecte : acela care se ocupă de personalitatea artistului şi apoi de procesul de creaţie.

Ne vom ocupa mai întîi de structura artistului, adică vom căuta să distingem ceea ce deosebeşte pe un artist de un om de rînd. Concepţiile romantice şi opinia curentă fac o deosebire tranşantă între artist şi omul obişnuit, aşezînd pe artist în Olimp. Opinia populară vede pe artist ca fiind un om cu plete, pisător, mereu izolat, care are un costum cu totul special şi care poate să producă în orice moment o operă de artă.

În realitate artiştii, sînt şi ei oameni, deosebindu-se numai gradual de ceilalţi muritori. Deosebirea este deci cantitativă nu calitativă. Dar trebuie să găsim care sînt motivele care fac ca din aceste structuri deosebite să iasă opere de artă, deci va trebui să ne ocupăm de faptul motivaţiei artistice. Sînt unele medii sociale care pe unii artişti îi fac să fie creatori, iar pe alţii să nu fie. Unii pot crea în stare de război, alţii numai în timpuri de linişte. În general stările care urmează după război sînt foarte fecunde, pentru că în general epocile de linişte sînt prielnice culturii, însă sînt şi artişti revoluţionari care pot produce şi în timpuri tulburi.

Dar ceea ce determină apariţia unei opere de artă este un anumit raport al artistului faţă de viaţă. Cîteodată constatăm între viaţă şi operă raporturi de diversiune, opera fiind tocmai o compensaţie a ceva care lipseşte din viaţa autorului. Opera mai poate să fie şi un fenomen de catarsis, de purgaţie pentru anumite tendinţe refulate din sufletul nostru, care nu se dezvoltă în viaţă şi care se dezvoltă în operă. Se zice de pildă despre Goethe că a scris *Suferinţele tînărului Werther* pentru a scăpa de impulsiunile ce îl îndemnau să se sinucidă. Cîteodată opera de artă este o idealizare, a unei lipse din viaţa unui artist. Sînt unii artişti care deşi bolnavi totuşi cîntă sănătatea expunînd un sistem vitalist din cele mai puternice,

așa cum avem în opera lui Nietzsche și Guyau. Alteori artistul scrie din nevoia de a împărtăși și altora ceea ce a trăit. Iată deci că sau ambianța, sau viața sînt acelea care determină apariția unei opere de artă. Opera de artă ar fi și ușurarea prin creație a unui dezechilibru sufletesc. Creăm fiindcă destinul creator este înscris, fiindcă nu putem face altfel. Nu creăm ca să pierdem timpul, ci pentrucă în mod fatal nu putem face altfel.

Acum să determinăm structura artistului. S-au dat pînă acum o serie întreagă de descrieri a naturii artistului. Müller Freienfels, arată că structura artistului cuprinde patru categorii de elemente: artistul este înzestrat cu o putere intensă de trăire a faptelor, de fantezie; o mare putere de expresivitate, formularea acestei expresii făcîndu-se într-o creație coordonată în crearea de forme; puterea de observație; emotivitatea. Puterea mare de fantezie, de plăsmuire este comună și altor oameni, existînd mincinoși care întrec prin plăsmuirile lor pe cei mai buni artiști. Deci fantezia nu poate fi considerată ca un element care poate suficient defini pe artistul creator. E bine să facem o analiză mai amănunțită. O altă calitate găsită artistului creator este ascuțimea și exactitatea percepției. Fiecare percepție este formată din senzație și dintr-un element memorial. La unii artiști nu este o condiție „sine qua non" ca senzația să fie prea ascuțită. Beethoven de pildă era surd. Deci nu este vorba de senzația în sine, ci de apercepție luată în general.

Trebuie să ne întrebăm dacă toate simțurile sînt capabile sau nu să faciliteze crearea de valori estetice. Guyau spune că numai văzul și auzul sînt capabile pentru aceasta. Unii spun că și gustul poate duce la perfecționarea artei culinare, însă aceasta nu poate să fie considerată printre artele creatoare și nu se face decît o figură de stil afirmîndu-se că arta culinară este în adevăr o artă așa cum se înțelege în estetică. Daltoniștii și futuriștii au indicat ca simț estetic și tactul, fără a putea să ajungă să capete această valoare. Adevărul este că nu s-a putut pînă acum să se introducă și celelalte simțuri în estetică.

Am văzut că una din caracteristicile artistului este puterea de observație. Artistul prinde dintr-o dată ceea ce este caracteristic, în timp ce omul obișnuit rătăcește prin mulțimea detaliilor superflue. Artistul prinde apoi o serie de detalii care nouă ne scapă. Noi schematizăm sufletul omenesc, dar nu prindem caracteristicul, în timp ce artistul schematizează, dar prinde ceea ce este în adevăr caracteristic pentru faptul pe care vrea să-l redea.

Artistul are o puternică memorie afectivă. Ştim de la psihologie că s-a discutat foarte mult asupra acestui fel de memorii. Unii au spus că nu poate să fie vorba de o memorie afectivă fiindcă noi nu putem să ne amintim un sentiment ci numai să-l retrăim. Nu este însă indiferent dacă memoria afectivă reproduce un sentiment sau un fenomen afectiv trăit, sau dacă avem de-a face cu o trăire aidoma. Ceea ce ne interesează, e faptul că artistul poate să retrăiască un fenomen sufletesc printr-o memorie caldă şi intimă.

Artistul mai are o deosebită emotivitate, adică acea putere care formează impresionabilitatea artistului, care trezeşte ecouri profunde la orice contact al artistului cu realitatea. Aceasta nu însemnează că artistul este un sentimental, care poate să lăcrimeze oricînd ca şi bocitoarele, dar însemnează că el poate să reacţioneze afectiv la o serie de fenomene care pe noi ne lasă indiferenţi. Aceste stări de emotivitate pot să dea naştere la o tipologie. Astfel sînt artiştii euforici, alţii agresivi, fiind stăpîniţi de furie, sarcasm, sau alţii sînt înclinaţi spre milă şi compătimire.

Ceea ce deosebeşte fundamental pe artist de omul de rînd este puterea expresivă. Este un fenomen natural acela că toate actele noastre sufleteşti să caute să se reverse în afară, să se exprime. Aceasta se constată printr-o serie întreagă de reacţiuni fiziologice. Explicaţiile care s-au dat sînt bazate mai mult pe evoluţionism, care spune că toate expresiile emoţionale au avut ca scop apărarea individuală. S-au mai oferit şi explicaţii bazate pe senzaţiile analoge, cum ar fi de pildă atunci cînd spunem că avem o viaţă amară prin analogie cu senzaţia de amar.

Mai există şi explicaţii de ordin social, care spun că aproape toate stările noastre sufleteşti capătă o anumită exprimare după societatea în care trăim. Astfel societatea opreşte manifestarea unor sentimente prea puternice, care sînt refulate. Alteori societatea stimulează unele emoţii care cresc în intensitate fiindcă sînt împărtăşite de mai mulţi. În acest fel se vede că societatea poate să dirijeze exprimarea emoţiilor noastre, îngrădindu-le în anumite convenţiuni sau rituri. Aceste acţiuni de constrîngere care vin din partea societăţii se exercită cu o mai mică putere asupra artiştilor, care sînt în genere individualităţi puternice, fiinţe asociabile. La artişti din această cauză influenţa antiexpresivă este foarte mică şi în acest fel artistul poate exprima cu o mai mare putere sentimentele sale.

Dar simpla revărsare în afara emoţiilor noastre, prin expresiuni emoţionale nu este încă artă. Mai este nevoie şi de o

turnare a acestor expresii în anumite forme, pentru a le face mai stabile şi mai ales pentru a fi comunicabile şi altora. Din această nevoie de comunicare s-au născut o serie de convenţii care se referă fie la linii, fie la sunete, constituindu-se astfel un cod de simboluri. Simbolurile pe care le utilizează artiştii, formează de multe ori specificul fiecăruia. Pe lîngă toate aceste caractere Volkelt, mai indică aşa-numitul sentiment artistic înnăscut, care ar fi un anumit sentiment de dozaj a elementelor, care compun opera de artă, artistul ştiind aproape instinctiv care sînt proporţiile în care trebuie să combine elementele, pentru a obţine armonia.

Acestea ar fi calităţile structurii artistului, care se pot grupa într-o tipologie aşa cum a fost indicată de Freienfels. Acesta distinge două tipuri de artişti : unul expresiv şi unul creator de forme. Tipul expresiv este dinamic lăsînd să se desfăşoare arta sa în mod spontan, realizările sale fiind sincere, oarecum primitive, dar care se manifestă cu o forţă deosebită. Acest tip nu introduce în opera sa sisteme complicate, ci se lasă furat de asociaţia de idei, care se produce în mod natural. Nietzsche numeşte acest tip dionisiac. Tipul formalist nu este un tip de exprimare directă, ci sensorial, punînd mare preţ pe tehnică, mecanismul său de combinare a elementelor fiind complicat, iar firea lui fiind rece stăpînindu-şi emoţiile. Nietzsche numeşte acest tip apolinic.

După concepţia lui Liviu Rusu, fenomenul de creaţie este rezolvarea unui dezechilibru sufletesc. După felul cum rezolvă aceste conflicte sufleteşti se pot distinge două tipuri de artişti : unul care rezolvă conflictele uşor, fără greutate şi acest tip este numit „de joc" întrucît artistul creează parcă jucîndu-se, de obicei acest tip fiind simpatetic. În muzică un exemplu ar fi Mozart, în pictură Rafael şi în poezie Lamartine. Alţi artişti rezolvă dezechilibrul sufletesc printr-un efort, zbucium şi pe acest tip îl numeşte demoniac, despărţindu-l în două alte subtipuri : unul mai echilibrat, altul mai anarhic. În literatură exemplu de tip echilibrat este Goethe, în plastică Leonardo da Vinci, iar în muzică Bach. Tipuri demoniace ar fi în literatură Baudelaire, în muzică Beethoven, în artele plastice Rodin. Aceste tipuri sînt determinate arbitrar, întrucît artistul are o structură sufletească complexă şi poate intra în fiecare din aceste tipuri.

Tot în legătură cu problema structurii artistice, se pune şi problema geniului şi a talentului. Asupra deosebirilor dintre geniu şi talent s-a discutat foarte mult, mai ales de cînd Lombroso a asimilat geniul, cu nebunia. Este adevărat că geniul

e o surpriză psihică, dar faptul că unele genii au contractat şi anumite maladii nervoase nu poate să fie un indiciu sigur că este o continuitate de esenţă între geniu şi nebunie. Să încercăm a căuta şi alte definiţii ale geniului. Deosebirea dintre geniu şi talent trebuie făcută pe baza noţiunilor de imitaţie şi de creaţie. Un om de talent este un om de adaptare uşoară care prinde repede un mecanism şi-l reproduce imediat. Geniul dimpotrivă nu este adaptabil, nu se lasă uşor influenţat de ceea ce s-a creat pînă la el, ci pleacă de la elemente cu totul noi. Talentul se menţine într-o limită strict formală, căutînd să perfecţioneze pe înaintaşi, în timp ce geniul creează forme noi, datorită puternicei sale originalităţi.

XL. CREAŢIA ARTISTICĂ

În majoritatea manualelor de Estetică se găsesc indicate următoarele momente ale creaţiei artistice : o pregătire sufletească ; inspiraţia, asupra căreia s-a insistat atît de către romantici ; o realizare interioară a ceea ce numim concepţia şi realizarea tehnică. De obicei aceste momente se succed în ordinea arătată, întîlnindu-se la majoritatea artiştilor, explicînd atît creaţia, cît şi tipologia artiştilor, arătînd cum se situează unii artişti faţă de alţii. Putem să conchidem că momentele creaţiei sînt în legătură intimă cu structura artistului, determinîndu-se reciproc.

Noi ne vom ocupa numai de inspiraţie şi de tratarea tehnică.

Pentru studiul inspiraţiei artistice s-a recomandat de către Utitz analiza autobiografiilor şi jurnalelor intime care ne-au rămas de la marii artişti, întrucît vom găsi în ele descrise toate momentele creaţiei. Acest procedeu s-a dovedit a fi destul de dificil pentru că mărturisirile artiştilor au fost atît de variate încît nu s-au putut găsi elemente care fiind comune să ne ajute să formulăm o descriere generală a acestui fenomen. Unii artişti au afirmat că în momentul creaţiei sînt tîrîţi, duşi de o forţă necunoscută, care a fost socotită fie demonică, fie mistică. În loc de explicări în jurnalele intime nu s-au găsit decît redări romanţate, pline de fantezie, destul de pitoreşti, a momentului în care muza ia contact cu artistul.

Alţi artişti cum sînt Fischer şi Volkelt [38] au vorbit de dureri ale creaţiei, efectul unui puternic zbucium interior. Momentul inspiraţiei este pregătit de o fază de dispoziţie creatoare de incubaţie, în care se mobilizează toate forţele creatoare ale ar-

tistului. Această dispoziţie creatoare este şi ea determinată de o serie întreagă de factori, printre care mai importanţi sînt: anotimpul, condiţiile meteorologice, izolarea, diferite obsesii. Viaţa sufletească a artiştilor este însă uneori foarte capricioasă şi ei au nevoie de condiţii speciale uneori foarte bizare, pentru a crea. Ceea ce îngreuiază însă stabilirea unor categorii de condiţii este şi faptul că unii artişti nu simt întotdeauna nevoia unor stimulente şi pot să producă în orice timp, cu regularitatea unui funcţionar de birou. Pentru alţi artişti înainte de actul de creaţie există o stare de nelinişte, după care urmează o stare de erecţiune psihică, de frenezie creatoare, urmată la rîndul ei de o stupoare, o totală lipsă de activitate creatoare.

În linii generale am putea să spunem că inspiraţia este caracterizată în primul rînd printr-un element de surpriză, ea venind pe neaşteptate, ca un atac de epilepsie. Turgheniev povesteşte că în timpul unei vînători de prepeliţe a avut o puternică inspiraţie, care a fost hotărîtoare pentru operele sale. Goethe care era un om monden, a găsit numeroase idei în timpul conversaţiilor. Un exemplu des citat este cazul lui Poincaré, care găsea soluţiile la problemele sale de matematici prin inspiraţii neaşteptate, după ce prin gîndire nu putuse să le afle. Actul de inspiraţie este însoţit şi de anumite modificări a stărilor de conştiinţă. În momentul inspiraţiei artistul este supraîncordat, viaţa sa sufletească fiind într-o stare de tensiune care se manifestă printr-o nevoie imperioasă de a comunica şi altora ceea ce simte el. Modificările stărilor de conştiinţă pot să ajungă pînă la adevărate stări de halucinaţie, în care artistul aude şi vede ceea ce va realiza în opera de artă. La unii artişti se observă chiar modificări de ordin fiziologic, cum ar fi febra (Grillparzer). În afară de stările euforice, de entuziasm şi agitaţie, inspiraţia mai apare şi ca o stare impusă, ca o presiune exterioară, o constrîngere impusă de o persoană din afară. Mozart spune într-o scrisoare că în momentul inspiraţiei este dus fără voie de o forţă căreia nu i se poate opune.

Creaţia artistică este apoi favorizată de unele stimulente. Astfel unii artişti fumează, alţii consumă toxice (Maupassant era eteroman, Hoffman era alcoolic), iar alţii nu pot crea dacă nu sînt îndeplinite unele tabieturi (Wagner nu scria decît îmbrăcat într-o haină de mătase, D'Anunzzio citea, înainte de a crea, din Dante, Schiller trebuia să aibă în sertar mere putrede, iar Balzac nu scria decît la flacăra unei lumînări de ceară). Între aceste ticuri psihologice şi actul de creaţie se stabilesc asociaţii în aşa fel încît apariţia ticului psihologic poate să determine apariţia fenomenului de creaţie.

Cercetînd mecanismul actului de creaţie aşa cum au făcut Dessoir şi Utitz, putem să dăm o explicare, bazîndu-ne pe fenomenul de disociere a personalităţii. Cercetările psihologice au arătat că personalitatea nu are întotdeauna unitate, în anumite momente destrămîndu-se într-o serie de alte personalităţi, care îşi trăiesc fiecare viaţa pe cont propriu. S-a dovedit că există persoane care îşi pot schimba întregul lor complex sufletesc şi Binet a prezentat o persoană care putea să trăiască zece forme de personalitate distincte. Am putea să explicăm prin acest fenomen de disociere a personalităţii acele voci pe care artiştii pretind că le aud în actul de creaţie şi am putea să explicăm şi senzaţia de constrîngere exterioară. Această explicare trebuie însă completată şi cu alte elemente pe care le vom căuta în psihologia subconştientului. Un interes deosebit a prezentat teoria freudiană mai ales aşa cum a fost corectată de elevii lui Freud, care au ajuns la concluzii care cuprind o parte de adevăr. Freud explică psihologia subconştientului prin mecanismul refulării, prin care o serie de tendinţe ale noastre sînt oprite de la o manifestare liberă şi care se înmagazinează în subconştient. Aceste tendinţe refulate îşi cer însă dreptul la viaţă şi caută să se afirme, neputînd însă să scape decît atunci cînd cenzura conştiinţei este slăbită. Ele se manifestă fie sub formă de vise, fie sub formă de acte greşite. Dacă refulările sînt puternice atunci pot să dea naştere la grave tulburări, cum ar fi de pildă isteria. Mai este însă o cale de manifestare şi aceasta ne interesează pe noi, anume aceea a artei. Tendinţele refulate se pot exterioriza şi sub forma de realizări artistice, prin simboluri. Teoria freudiană nu poate să ne fie însă de prea mare folos, pentru că inconştientul şi subconştientul nu pot explica — aşa cum s-a afirmat — trei sferturi din viaţa noastră sufletească, aceste stări fiind nişte structuri psihice primitive. Conştiinţa şi puterea ei de adaptare a depăşit cu mult inconştientul, care în evoluţia psihologiei omeneşti a rămas cu mult în urmă, fiind la acelaşi nivel cu actele reflexe şi cu instinctele. Contribuţia freudiană ne este de folos pentru a explica acel travaliu interior pe care observaţia fenomenului de creaţie l-a menţionat.

După inspiraţie urmează concepţia, care ne apare sub forma unei schiţe a ideii pe care o va realiza artistul. Această schiţă ne dă numai unele indicaţii asupra operei, ea realizîndu-se printr-un efort în tratarea operei. Uneori schiţa şi tratarea se realizează aproape concomitent, însă alteori poate să existe şi o intermitenţă între schiţă şi tratare. Tratarea se poate face fie

continuu, fie intermitent, artistul întrerupîndu-se în momente în care i se pare că a ajuns la un impas, reluîndu-şi lucrul numai după o oarecare chibzuinţă.

Unii artişti au de la început în minte o schiţă generală, pe care o completează treptat. Aceştia procedează de la tot la parte. Sînt însă alţii care nu pleacă de la un plan stabilit, ci adaugă la o idee alta şi apoi alta, pînă cînd realizează opera de artă. Primii sînt analiticii, ceilalţi sînt sinteticii. Wagner în „Fliegender Holländer" a fost analitic, iar în „Lohengrin" a pornit de la o idee şi a ajuns la alta, precedînd în mod sintetic. Mecanismul concepţiei nu poate să fie prea bine înţeles, dacă nu recurgem la schema dinamică, preconizată de Bergson. Aceasta este tot un fel de schemă, un plan, însă nu static ci în devenire, adică se poate umple încetul cu încetul.

Schema dinamică ne dă sentimentul — vag — al felului cum va fi opera de artă isprăvită. Schemele dinamice sînt diferitele transformări pe care le ia elanul vital, care se înfăţişează necontenit în aspecte inedite, avînd în ele sau ceva în plus sau ceva în minus faţă de opera terminată, corectîndu-se treptat cu ajutorul unor tehnici speciale.

Ne-am ocupat într-o serie de prelegeri de fenomenul artistic în aspectul său subiectiv, insistînd mai ales asupra contemplaţiei estetice şi asupra mecanismului creaţiei artistice. Vom trece să examinăm acum fenomenul estetic în aspectul său obiectiv.

H. ASPECTUL OBIECTIV AL FAPTULUI ESTETIC

XLI. CONȚINUTUL OPEREI DE ARTĂ

Studiind conținutul operei de artă constatăm că în afară de elementele pur estetice se strecoară și o serie de elemente anestetice, care vor constitui originalitatea operei. Este necesar să facem deosebirea dintre artistic și estetic, fiindcă punctul de vedere artistic ține seama de opera de artă în totalitatea ei, fiind esteticul plus elementele anestetice [39]. Rareori opera de artă este o realizare pur estetică. Un roman ca „Război și pace" de Tolstoi, conține o serie întreagă de realizări estetice, dar cuprinde și o mulțime de elemente care nu au acest caracter. Astfel întîlnim teorii asupra războiului, descrieri cu caracter documentar, idei politice etc. Utitz și Dessoir propun să studiem opera de artă așa cum este, fără să separăm elementele estetice de cele anestetice, pentru a nu ajunge la o artificializare, la un fel de gramatică estetică abstractă.

Știința artei ar studia opera de artă în totalitatea ei. Dacă analizăm conținutul operei de artă găsim mai multe elemente. Să le cercetăm pe rînd. Primul element este „subiectul". Fie că este vorba de o povestire, fie că e o temă ca în artele plastice, zicem că avem de-a face cu un subiect care este sau o elaborație a experienței personale a artistului, sau este o interpretare originală a unui subiect care a mai fost tratat și de alți artiști. Motivul, este alt element al conținutului unei opere de artă. Motivul este o temă pe care și-au însușit-o o serie de artiști, constituind astfel un bun comun pe care oricare artist poate să-l folosească, bineînțeles adăugîndu-i cîte o notă personală. Astfel întîlnim motive de mare circulație ca de pildă cel al incestului, paricidului, dragostei platonice, dragostei senzuale.

Nu putem să trecem cu vederea materialul din care este făcută opera de artă. În afară de materialul propriu-zis : linii, culori, cuvinte, sunete, trebuie să ținem seama și de materialul fizic : marmură, bronz, ulei, care nu poate să fie indiferent din

punct de vedere estetic. Acest material are o finalitate a lui, o valoare estetică specifică, o vocaţie, fiecare material neputîndu-se preta decît la o anumită întrebuinţare. Aşa de pildă nu se poate construi o clădire din porţelan şi nici bibelouri din materiale dure, fier sau granit [40]. Sculptura în lemn nu este posibilă decît numai pentru anumite figuri, fiindcă în lemn nu se pot obţine rotunjimi. Materialul are un stil al său şi nu poate să fie substituit de la o operă la alta. Prin anumite procedee tehnice această lege, după care materialul nu este substituibil, poate să devină aproximativă. Astfel se spune că Rubens şi Van Dyck sînt buni aquarelişti în ulei, exprimîndu-se prin aceasta că ei au reuşit să scoată din ulei efecte, care se obţin în mod obişnuit numai din aquarelă.

Cauzele care determină specificitatea materialului sînt mai multe : una din ele este puterea sugestivă. Duritatea fierului dă impresia de forţă, porţelanul dă impresia de delicateţă. Această putere sugestivă ne sileşte să exprimăm o idee printr-un anumit material şi anume prin acela care se pretează cel mai bine la sugerarea ideii pe care voim să o realizăm în opera de artă. O altă cauză care determină specificitatea materialului este utilitatea. Materialul serveşte şi la o finalitate practică. Este greu să concepem o casă din teracotă, care s-ar dărîma repede. Trebuie să considerăm şi gustul fixat de o anumită epocă. Fiecare epocă îşi creează gustul său şi fatal se fac unele asociaţii între material şi artă. Materialul are şi o valoare decorativă în sine, o anumită putere artistică, dată de o anumită densitate, reflexie, strălucire, care constituie adevărate valori. Astfel lemnul de nuc, sau de palisandru are o strălucire mai plăcută. De asemenea o carte trasă pe hîrtie de olanda are o valoare mai mare decît una trasă pe hîrtie ordinară.

Artele pot însă prin diferite procedee tehnice să transforme complet materialul brut, ceea ce face ca un material care prin natura lui nu se pretează decît la o anumită întrebuinţare, să poată căpăta utilizări multiple.

XLII. FORMELE

Formele sînt relaţiile, raporturile dintre elemente. Ideea de formă se întîlneşte încă de la Aristotel, care vorbeşte de virtualităţi care se transformă în realităţi, forme. Kant introduce noţiunea de formă în Estetică şi Filozofie, iar Herbart insistă asupra diferenţei dintre formă şi conţinut. Schopenhauer susţine

conţinutul, afirmînd că ceea ce este interesant într-o operă de artă este ideea. Hegelienii ajung la o sinteză, iar Zimmermann plecînd de la ideea bergsoniană susţine forma admiţînd că viaţa prin spontaneitatea sa e mereu creatoare de forme noi, însă atunci, cînd nu mai sînt forţe subiective pentru crearea de conţinuturi, exagerarea formalistă este un proces de îmbătrînire. Forma opreşte elanul vital în desfăşurarea lui, închistîndu-l. Schmidt susţine forma, spunînd că estetica trebuie să fie o ştiinţă a tuturor formelor. În Germania cercetările făcute de Cristian Ehrenfels şi Wertheimer, asupra percepţiei, au dus la concepţia de structură care este dată într-o formă anumită. Se ajunge astfel la o psihologie a formei, constatîndu-se că există şi forme fiziologice şi forme biologice şi chiar fizice.

O formă este o solidaritate funcţională a părţilor, într-un tot. Luarea unei părţi dintr-o formă strică întreg ansamblul, întreg echilibrul. Sînt forme tari şi forme slabe, caracter care este dat de gradul de coeziune dintre elemente. Studiul formelor este caracteristic esteticii, dar se întîlneşte şi în fiziologie şi în biologie. Formele au viaţa lor independentă şi pot să fie studiate într-o ştiinţă specială. O serie întreagă de cărţi studiază viaţa formelor. Să căutăm să determinăm procedeele care ne ajută să creem forme, ceea ce echivalează cu scoaterea lor din amorfism, detaşarea lor dintre alte elemente.

Pentru a prinde o anumită formă estetică este nevoie să o izolăm, adică o îndepărtăm de celelalte elemente înconjurătoare. În pictură ne servim de rame, în sculptură de soclu, în muzică de pauze, care izolează o anumită parte de întreg, în literatură avem distincţia care se face între trecut, prezent şi viitor. Alt procedeu este exagerarea. Prin exagerare arta scoate caracteristicul din banal. Artistul este un fel de mincinos, temperamentul artistic caracterizîndu-se printr-o memorie deformantă. Dacă cineva este preocupat de datele istorice, de evenimente aşa cum s-au petrecut în amănunte, nu are temperament artistic. Arta este caricaturizare, subliniere, pentru a indica specificul şi caracteristicul. În fine alt procedeu de creare de forme este fenomenul de contrast. Edouard Manet a abuzat de acest procedeu. În pictură se obţine contrastul prin culori care se opun, iar în teatru prin atmosfere opuse.

Să ne ocupăm acum de diferitele tipuri de forme. Focillon în „La vie des formes" deosebeşte tipul liniar şi pictural. Primul oferă un contur, o graniţă tuturor elementelor, masele sau volumele fiind astfel izolate de lumea înconjurătoare printr-un contur. Al doilea tip defineşte obiectul prin culoare, luminozitate, strălucire, dînd prin aceste procedee un contur pentru a

izola formele. Se mai face deosebirea între un tip de suprafață și un tip de adîncime. Unii artiști prezintă obiectele pe primul plan, sau în planuri puțin adînci, pe cînd alții sînt preocupați de adîncime, de perspectivă. Toți peisagiștii sînt tipuri de adîncime, iar portretiștii sînt de suprafață.

Tipul tectonic se caracterizează prin forme închise, iar tipul atectonic este caracterizat prin forme deschise. Se înțelege prin aceasta o dispoziție a materialului pictural și plastic. În primul caz materialul este aranjat în jurul centrului, centripet, pe cînd în al doilea caz dispoziția materialului păstrează ceva din schemă, este o aranjare mai lăbărțată. Un fel de subdiviziune a tipurilor tectonic și atectonic ar fi tipul care insistă asupra unității și cel care insistă asupra pluralității. Unii artiști prezintă grupări strînse, alții împrăștiate. Aceste tipuri care au fost stabilite pentru plastică se pot aplica și în literatură.

Romanele lui Balzac se pot opune celor ale lui Dostoievski. Operele primului sînt prea precise, simetrice, o exagerare de ordin simetric, care ne amintește de formele închise. Operele secundului nu mai au o compoziție severă, eroii nu mai sînt descriși în cele mai mici amănunte, amintindu-ne formele deschise. Gîndindu-ne la tipul de suprafață și cel de adîncime putem să opunem romanele lui Dickens celor ale lui Proust. La Dickens eroii sînt descriși prin aspectul lor exterior, manifestări, umblet, conversații. Este un plan de suprafață. Eroii lui Proust sînt analizați în cele mai mici amănunte, corespunzînd tipului de adîncime. Sînt o serie de scriitori, care ne descriu sobru, simplu, dîndu-ne senzația de liniar, în timp ce alții întrebuințează un stil pitoresc, colorat, dîndu-ne senzația de pictural. Din acest punct de vedere putem să facem deosebirea dintre Flaubert și Zola, sau dintre Gauthier și parnasieni.

Dacă luăm o temă oarecare, de pildă spațiul și vom cerceta în Istoria artelor felul cum a fost tratată această temă de diferiții artiști, constatăm că au fost create diferite tipuri de forme. Desenul oriental al arabescurilor, ne prezintă o serie de linii, care parcurg un drum, fără să se oprească. Aceste desene, după Focillon se pot clasifica în două tipuri : unele care respectă vidurile, altele care nu le respectă. De asemenea în arhitectură spațiul a fost tratat în moduri diferite. Există o arhitectură care tratează adîncimea iar alta care tratează înălțimea, cum ar fi săgeata de la catedralele gotice. În sculptură se tratează spațiul după felul cum este așezat artistul față de obiect : din profil, față, spate. Există două feluri de a trata spațiul în sculptură : ca un mediu în care statuia se dezvoltă și ca un mijloc de limitare a statuii. În pictură de asemenea

spațiul poate să fie tratat în diferite feluri după necesitățile artistului.

Formele au tipare, care se prezintă printr-o serie de regularități, de raporturi care duc la rezultate de ordin estetic. Acestea sînt mai ales două: armonia și proporția. Relațiile dintre forme duc la o serie de valori care se pot rezuma la armonie, care este o potrivire a două sau mai multe elemente estetice, care se prezintă simultan și care produc o plăcere. Armonia sau dezarmonia sînt produsul gustului unei epoci, adică sînt un produs social, specific unei epoci anumite și unei societăți anumite. În muzică o bună parte din consonanțele actuale ar fi părut asonanțe stridente acum două secole. De asemenea Manet în pictura sa a întrebuințat tonuri de o opoziție puternică, motiv pentru care nu a fost recunoscut drept pictor de valoare decît după moartea sa, după ce societatea s-a obișnuit cu aceste procedee artistice.

Ceea ce poate împiedica armonia este tocirea sensibilității, imposibilitatea de a distinge nuanțele, elementele care determină armonia. Proporția este tot un produs social, fiind un anumit raport între tot și părțile componente. Proporția are însă un caracter de mai mare necesitate. Nu putem să nu vorbim și de simetrie care este tot un raport constant între elementele unei opere de artă și care produce un efect artistic. Simetria s-a impus atît pentru motivul că organizația corpului omenesc este simetrică, cît și pentru că ea corespunde paralaxei biculare, prezentînd și o serie de facilități tehnice. S-a spus că simetria este o formă primitivă pentru că fiind repetiție este monotonă, și poate să reprezinte o valoare estetică. Se răspunde prin observația că simetria dă impresia de echilibru, ceea ce poate să fie socotit drept un merit. Simetria a fost însă depășită de alte efecte de proporție cum sînt elipsa, sfera, secțiunea de aur.

XLIII. ARTA CA INSTITUȚIE

Urmează să ne ocupăm de totalitatea operelor de artă care formează o instituție de ordin social. În primul rînd ne vom ocupa de conștiința estetică și după aceea vom căuta să arătăm cum se integrează fenomenul artistic într-o societate anumită. După cum există o conștiință socială și o conștiință morală, tot astfel există și o conștiință estetică, care e formată din o serie de criterii de valorificare, preferințe sau antipatii pe care

le exprimă publicul unei anumite epoci. După cum se vorbeşte de un imperativ moral tot astfel se poate vorbi şi de un imperativ estetic, gustul publicului. Publicul formează o societate pentru că este o sumă de indivizi care cred în nişte valori, care sînt un bun comun lor. Societatea nu este numai un fenomen de constrîngere, aşa cum a arătat Durkheim, ci şi unul de stimulare, prin aceea că oamenii caută să servească idealuri care trec dincolo de interesele strict individuale.

Fenomenul social se compune dintr-o parte de constrîngere, de sancţiune penală, dar şi dintr-o parte de recompensă, care se acordă oamenilor care acţionează pentru binele societăţii. Dacă în societăţile primitive invenţiunile erau pedepsite, în societatea civilizată interdicţia este înlocuită cu recompensarea invenţiunilor folositoare.

Există şi în domeniul estetic sancţiuni, dar şi recompense. Astfel o operă de artă lansată poate să fie fluierată şi poate să fie sancţionată chiar şi juridic, dar poate să fie şi recompensată, ceea ce numim obişnuit succesul operei. Succesul nu se acordă pentru acte de conformism total. Un om care îşi face datoria complet este socotit un om loial, dar nu este scos din anonimat, deci în seria actelor conformiste nu putem să introducem noţiunea de succes. Succesul nu se acordă nici celor care se singularizează prea tare, care nu vor să accepte nici o datină, nici o tradiţie. Se acordă succesul acelor artişti care inovează fără a veni în flagrantă opoziţie cu ceea ce societatea avea stabilit drept valoare. Succesul este deci determinat de o potrivire între operă şi societate şi acest conformism poate să aibă loc de-abia după moartea artistului. Taine a insistat asupra legăturii care există între un moment istoric şi o operă de artă.

Au fost însă foarte numeroase opere care au avut un succes deosebit fără să fi avut şi o valoare estetică corespunzătoare. Dacă succesul nu poate să ne indice întotdeauna valoarea reală a operei de artă, poate însă să ne dea indicaţii sigure asupra gustului publicului dintr-o anumită epocă. De multe ori succesul este determinat şi de motive care nu au nimic estetic. Dacă o operă este persecutată, imediat ce se ridică interdicţia ea are de obicei un mare succes. Aşa s-a întîmplat cu romanul „Madame Bovary“ a lui Flaubert. În afară de potrivirea operei cu mentalitatea epocii, o altă condiţie a succesului este actualitatea, însă succesul care este determinat numai de acest factor nu este de lungă durată. În timp au succes operele care exprimă teme etern omeneşti clar şi simplu. Capodopere sînt acele tratări care pot să fie la îndemîna oricui, care

pot să pătrundă în păturile cele mai largi ale societăţii. Poezia lui Verlaine n-a putut să fie niciodată o poezie de mare succes, în timp ce romanele lui Tolstoi sau Balzac au avut succesul pe care-l cunoaştem.

Succesul mai este determinat şi de reclama făcută fie de un cerc de prieteni, fie prin ziare, radio, intrînd în joc şi creditul artistului. Debuturile sînt întotdeauna dificile, însă un succes favorizează pe cele care urmează. Astfel au fost opere care fiind remarcate numai pentru că au fost precedate de opere valoroase şi-au pierdut repede renumele. Un artist poate să fie selectat numai pentru un anumit fel de creaţie. Dacă în timpul vieţii îşi schimbă maniera creaţiei, de cele mai multe ori nu mai are succes. Un poet simbolist, care a avut mare succes, dacă va schimba brusc maniera devenind parnasian, va fi respins, ceea ce dovedeşte că succesul este oarecum autonom.

Recompensa posterităţii se conduce după aceleaşi legi pe care le are şi recompensa din timpul vieţii. Posteritatea va declara pe un artist bun sau rău, după cum va corespunde sau nu gustului său. Totuşi sînt şi deosebiri în felul de apreciere a posterităţii. În primul rînd intervine o rezumare, o selecţie şi astfel un artist poate să rămînă numai datorită unei singure părţi din opera sa (din cele trei mii de opere ale lui M. Prevost a rămas numai „Manon Lescaut"). În afară de această suprimare, posteritatea mai creează şi o serie de legende, care căutînd să redea opera rezumativ şi simplu de foarte multe ori o denaturează, o falsifică. De pildă Voltaire a rămas drept un cinic ateu, iar Rousseau drept un sentimental generos, ceea ce este cu totul neadevărat. Posteritatea ţine cu tot dinadinsul să introducă elemente noi, sau să pună etichete, care nu sînt întotdeauna conforme cu realitatea. Uneori posteritatea se luptă cu două sau mai multe legende, alegînd după criterii afective. Astfel Goethe este prezentat cînd senin, cînd demoniac [41].

O mentalitate estetică poate să fie schimbată de influenţe de la alte mentalităţi. Aşa de pildă societatea franceză din secolul XVIII fiind cîştigată de concepţia revoluţionară a adoptat literatura engleză în întregime. Influenţe estetice pot să aibă loc şi din cauza fenomenului de plictiseală care cere elemente exotice, pentru recreare, ajungîndu-se astfel la un cosmopolitism estetic. Arta este deci o instituţie socială, care există prin ea însăşi. Să ne ocupăm acum de raporturile care există între artă şi societate. Taine arată influenţele pe care mediul social le are asupra fenomenului estetic. După el rasa şi mediul sînt cauzele primordiale care determină fenomenul de artă. Socie-

tatea creează o anumită mentalitate, o mentalitate comună, care constituie stilul timpului.

Balzac avea ambiția să descrie exact mediul social din timpul său, redarea de fresce sociale devenind astfel o modă. Astfel se ajunge ca operele de artă să nu mai fie valorificate din punct de vedere estetic, ci după felul cum au redat materialul documentar social. De aici concluzia că arta trebuie să fie o descriere exactă a societății. Este evident că societatea are o influență destul de mare asupra artistului, însă nu trebuie să luăm această afirmație în sens absolut. Arta poate să exprime și idealuri, năzuințe. Dacă am încerca să judecăm societatea franceză după descrierile simbolismului nu am înțelege prea mare lucru. De asemenea în Germania după 1770 literatura nu mai este caracterizată prin descrieri, ci are un caracter fantastic, idealist. Arta nu poate să fie deci socotită drept o redare fotografică a societății.

Manifestările sociale, economice, religioase, politice și juridice au influențe asupra artei și trebuie să le luăm în considerație. Să ne ocupăm mai întîi de raporturile artei cu viața economică. Fenomenul economic își are rădăcinile în nevoia de satisfacere a cerințelor organice. Dar un om care mănîncă nu este un om economic. Pentru a se comporta astfel, trebuie să intervină o raționalizare în consumație, fenomenul economic fiind un fenomen de prevedere. Animalul care consumă tot este aeconomic. Economia începe în momentul în care intervine inhibiția, căreia îi urmează o acumulare de bunuri. Această acumulare se face fie printr-o îndelungată economie zilnică așa cum procedează burghezul, fie prin intervenția statului care cucerește prin războaie.

Se pune acum întrebarea dacă acest fenomen de acumulare poate să influențeze arta. Materialismul istoric a afirmat aceasta, însă concluziile trase de susținătorii acestei teorii sînt exagerate. Factorii economici influențează arta, însă numai ca o condiționare nu și ca o tratare [42]. În Franța arta în plină efloreșcență, n-a apărut în momentul prosperității economice, ci cînd Franța începuse să decadă economicește. Organizarea muncii influențează arta. Se arată astfel că ritmul este rezultatul unei anumite organizări a muncii, începuturile muzicii fiind constituite de cadențele bătute în timpul lucrului. Wundt arată că ceramica ca artă a avut la bază o necesitate economică, de asemenea țesătoria, iar Grasset, care s-a ocupat de arta primitivă, observă că arhitectura nu apare decît la popoarele statornice de agricultori. Pescarii sînt buni dansatori pentru că au agilitatea corpului căpătată prin înot. Cîntecele popu-

lare sînt legate de anumite evenimente însemnate din punct de vedere economic, cum e culesul viilor, strînsul recoltei. De asemenea întinderea stăpînirii asupra domeniilor coloniale a favorizat apariţia artei exotice, iar dezvoltarea industrialismului a favorizat introducerea în artă a temelor în legătură cu uzina, drumul de fier, minele.

Viaţa economică prin profesiuni are de asemenea o mare influenţă asupra artei. Multă vreme artiştii făceau parte dintr-o corporaţie de meseriaşi, fiecare artist avînd o meserie. Aceşti meseriaşi artişti căutau să facă din obiectele pe care le fabricau, adevărate obiecte de artă. Însă odată cu dezvoltarea industriei, lucrul de serie a distrus legătura dintre artă şi profesiune. Înainte meseriaşul punea mai mare preţ pe realizarea estetică decît pe cîştigul material. Tehnica a afirmat punctul de vedere economic în detrimentul celui estetic. Un alt aspect al influenţei pe care o are viaţa economică asupra artei este cîştigul material pe care artistul trebuie să-l obţină. Artistul nu mai este un om izolat, ci are şi el o familie pe care trebuie să o îngrijească. Societatea a răsplătit însă inegal pe artişti, unora oferindu-le cîştiguri fabuloase, iar altora insuficiente. Grecia antică oferea artiştilor un trai confortabil, în timp ce la Roma artiştii erau sclavi, aşa cum au fost şi la noi ţiganii lăutari. În ţara noastră artiştii nu au fost niciodată bine recompensaţi materialiceşte. Artiştii au fost un timp plătiţi de către regi sau marii bogătaşi care ofereau pensii viagere marilor artişti dîndu-le acestora posibilitatea să nu mai aibă griji materiale şi astfel să poată să se dedice pe deplin artei. Artiştii nu erau astfel obligaţi să producă mult, ci fiind liberi să creeze atunci cînd aveau inspiraţie, produceau opere calitativ remarcabile. Mai tîrziu cînd artistul s-a adresat direct publicului, pentru a fi recompensat materialiceşte, a trebuit să producă mereu pentru a-şi putea asigura existenţa, a trebuit să respecte gustul momentan, să se coboare şi să respecte moda timpului. Operele pierd astfel din valoarea lor calitativă. V. Hugo a cîştigat foarte puţin cu poeziile sale, dar a făcut avere cu romanul *Mizerabilii.*

În concluzie admitem că viaţa economică are o influenţă asupra artistului prin faptul că oferă liniştea necesară creaţiei remuneraţia materială dînd o independenţă artistului uşurează creaţia artistică. Nu trebuie să exagerăm însă, fiindcă artistul prin superioritatea sa poate să se ridice deasupra necesităţilor materiale şi să creeze opere nemuritoare chiar dacă este sărac.

Să cercetăm raportul care există între artă şi lux. Sombart a arătat marea contribuţie pe care a adus-o luxul eflorescen-

ţei artelor din timpul Renaşterii. Arta este un lux în sensul că ea nu corespunde unei necesităţi organice *. Statuetele, broderiile sînt efecte ale luxului din timpurile de înflorire materială. Luxul însă poate să fie dăunător artei, prin aceea că aduce înlocuirea gustului, pervertirea lui. Mai ales parveniţii caută întotdeauna să substituie bunului gust şi măsurii, fastul orbitor, luxul de paradă. Deci luxul nu este de multe ori decît o piedică în calea artei adevărate.

Colecţionarii de obiecte de artă au avut importanţă pentru faptul că au deschis gustul publicului, însă ei au constituit şi o piedică pentru artă pentru că au confundat raritatea obiectului cu valoarea lui artistică. Colecţionarii au ajuns astfel să încurajeze în locul valorii artistice, valoarea raritătii. Un colecţionar care va trebui să aleagă între un tablou reuşit de Rubens şi o schiţă simplă, dar rară de Leonardo Da Vinci, va prefera pe aceasta din urmă, oferind preţuri fabuloase numai pentru că este rară. În afară de încurajarea valorii raritătii, în detrimentul celei artistice, colecţionarii căutînd numai obiecte de artă vechi nu încurajează arta prezentului, împiedicînd astfel debuturile, ceea ce echivalează cu o paralizare a artei.

Tot în cadrul raporturilor artei cu societatea va trebui să examinăm legăturile artei cu moda. Moda este un fenomen social de tipul imitaţiei, aşa cum a arătat Tarde, adică este un fenomen de sugestie, în sensul că fără nici o opunere din partea eului nostru acceptăm o serie de influenţe din afară. Modele sînt de obicei lansate de personalităţi sau de grupuri restrînse, pentru ca prin imitaţie să fie răspîndite în masele largi populare. Moda poate să apară atît dintr-un conformism la unele necesităţi sociale sau la unele valori şi legi sociale, dar şi dintr-un fenomen de contradicţie. Moda se lansează uneori în contrazicere cu starea socială, cum a fost de pildă moda ghetelor lungi în timpul războiului trecut cînd era lipsă de piele. De asemenea într-o vreme cînd stofele se fabricau din belşug a existat moda rochiilor scurte, ceea ce a avut drept efect o criză economică în detrimentul fabricilor de stofe. Multe mode sînt deci fenomene de protestare, de contrazicere. Moda are o funcţie importantă, prin propaganda pe care o face invenţiilor artistice. Moda are însă defectul că este trecătoare, efemeră. Modele se înlocuiesc unele pe altele, viaţa lor fiind constituită din plăceri de o clipă, ce sînt minate de alte plă-

* Concepţia artei ca lux apare la Mihai Ralea extrem de contradictorie după cum se arată în studiul introductiv *(N. Ed.)*.

ceri tot atît de labile. Moda este vehiculul care poartă inovațiile, aducînd prin aceasta servicii reale artei.

Arta costumației este cea mai dependentă de modă. Costumul este necesitat fie de motive de ordin erotic, fie de ordin militar (uniformele) sau economic. În selecțiunea naturală penajul și blana au o importanță deosebită, ceea ce a determinat presupunerea că și costumul feminin ar reprezenta un mijloc de seducție. Anatole France este însă de părere că femeile se îmbracă mai mult pentru celelalte femei, pentru că bărbații nu ar fi prea atenți la costumele feminine. Moda, ca orice fenomen de imitație, se coboară de la clasele superioare la cele inferioare. Astfel s-a dovedit că multe din cîntecele populare nu sînt decît degradări ale unor șlagăre ce au fost la modă în păturile culte. Paul Verlaine călătorind în Orient a auzit în China veohea cantonetă *Valencia,* ce fusese la modă cu zece ani mai înainte în Franța. De asemenea ceea ce se numește mobilier westfalic nu este decît vechi forme de mobilier al Renașterii care a devenit prin imitație artă populară. Idilele populare au avut drept autori, artiști celebri dar printr-un fenomen de despersonalizare a produsului artistic au ajuns să fie considerate drept produse anonime. Același lucru se poate spune și despre catedralele Franței care erau socotite drept opere populare, întrucît ele au fost concepute de arhitecți specialiști, dar executate de oameni din popor care nu aveau nici o pregătire artistică. Trebuie păstrată această concluzie că arta populară este o artă cultă care prin fenomenul de imitație a pătruns în straturile adînci ale societății [43].

Moda creează deci genuri de artă și valori avînd meritul de a lansa inovații prin propaganda pe care o face.

Moda poate însă să fie și o piedică pentru artă dacă se exagerează, pentru că ea poate să substituie valorii artistice, valoarea noutății. Moda punînd accentul pe noutate încurajează de multe ori opere care nu au merite artistice, dar care se impun tocmai prin noutatea lor. Noutatea poate să fie de multe ori indiferentă față de frumos. Moda poate să deservească arta și prin faptul că ea nu încurajează valorile de permanență, de durată fiind legată mai mult de ceea ce este cotidian, determinînd astfel o stare de nervozitate de căutare a senzaționalului, frenezia după noutate care este periculoasă pentru problemele de importanță eternă. Opusă modei este tradiția, adică arta care se menține sub forma de simboluri populare, care se transmit din generație în generație secole de-a rîndul și care pot deveni puncte de plecare pentru arta cultă. De la romantici și pînă la Taine toți criticii au arătat puterea de renovare

pe care o are arta populară. Arta populară nu trebuie să fie privită drept un bun colectiv, pentru că s-a dovedit că ea nu este decît o artă cultă degradată care a avut autori ce se pot stabili. Formele de artă cultă se coboară prin imitație în păturile de jos, devenind artă populară anonimă, așa cum a arătat prin exemplele mai sus citate.

Trecem acum la raporturile dintre artă și fenomenul politic. Acest fenomen este din punct de vedere sociologic triumful și afirmarea forței. Am văzut că la baza fenomenului economic stă inhibiția [44]. La baza fenomenului politic stă afirmarea forței, fie a unui individ, fie a unui grup care reușește la un moment dat să subordoneze alt grup. Diferențierea dintre guvernanți și guvernați este aceea care creează un raport de forță. Schmidt arată că fenomenul politic se bazează pe partizanat, adică deosebirea ce se face între „ai noștri" și „ai voștri". În timpurile primitive raporturile de forță aveau loc între sclav și stăpîn, apoi între proprietarul de pămînt și șerb, pentru ca în timpurile de liberalism să se creeze raportul dintre cei care au acumulat averi și cei care erau liberi să moară de foame.

Weber arată că formele de dominație politică sînt foarte variate. Sînt societăți în care puterea politică este exercitată de către armată, pentru ca să existe altele în care puterea politică să fie deținută de partide sau de clase. Autoritatea religioasă, a magilor sau a savanților poate cîte odată să fie deținătoarea puterii politice [45].

Să vedem care sînt influențele fenomenului politic asupra artei. În regimurile totalitare, prin constrîngerea care se exercită asupra vieții, creația artistică trebuie să se restrîngă numai la anumite subiecte care să fie indiferente regimului și trebuie să întrebuințeze moduri de tratare care nu provoacă dezaprobarea regimului. Sînt însă și o serie de avantaje pentru artă în astfel de timpuri. Pentru că exprimarea nu se poate face întotdeauna direct arta trebuie să întrebuințeze expresia prin aluzii, indirectă, rafinată, ceea ce are drept efect o perfecționare a fenomenului lingvistic. Sub regimurile totalitare, de autoritate se cultivă mai ales fabula, scriitorii întrebuințînd și alte procedee pentru a nu veni în conflict cu autoritatea. Astfel Chateaubriand critica puterea despotică a timpului său, vorbind de Tacit, iar pe timpul lui Montesquieu este obiceiul să se critice regimul prin scrisori care erau compuse de către vizitatori exotici : persani sau chinezi.

O caracteristică a artei din timpurile de guvernare autoritară este încurajarea temelor erotice. Majoritatea subiectelor de

ordin social sînt interzise şi atunci singura temă care este prin esenţa ei apolitică rămîne literatura erotică, creîndu-se astfel o literatură frivolă, de mondenitate. Poezia este încurajată în regimurile autoritare pentru că în ea de obicei nu se fac aluzii politice. În fine regimurile totalitare încurajează arta care se îndreaptă spre trecut, autoritatea sprijinindu-se mult pe tradiţie.

Influenţa regimurilor de libertate este de altă natură. În aceste timpuri se poate vorbi mult şi despre orice. Se dezvoltă acum pamfletul, literatura jurnalistică şi cea oratorică. Defectul acestor epoci de libertate este trivalitatea expresiei. Nemaifiind nevoie să se servească de aluzii, exprimarea devine directă introducîndu-se cuvinte lipsite de eleganţă, ajungîndu-se astfel la o slăbire a puterii de exprimare verbală. Se mai observă că regimurile de libertate coincid cu absenţa stilurilor. Dacă se poate vorbi de un stil baroc, rococo, Louis XV, acesta numai în legătură cu un regim de autoritate monarhică, în timp ce în regimurile de libertate fiecare făcînd ce vrea, nu se mai constituiesc şcoli şi curente, care singure pot da stilul unei epoci. Individualismul este dezvoltat la maximum în detrimentul curentelor artistice.

Trebuie să facem însă observaţia că nu depinde numai de felul democratic sau totalitar al regimului pentru ca arta să fie încurajată sau nu. Ceea ce aprobă sau dezaprobă creaţia artistică este elita clasei dominante dintr-un moment dat. Cînd această elită este formată din oameni în continuă mişcare, activitate, cum este de pildă omul american atunci creaţia artistică este neglijată. Pentru a da posibilitatea de creaţie este nevoie de linişte, de răgaz, un fel de lene creatoare. S-a spus de multe ori că monarhiile încurajează arta, dîndu-se drept exemplu epoca lui August sau Ludovic XIV. Această afirmaţie nu poate fi însă valabilă în toate cazurile, citîndu-se cazuri cînd arta nu a fost de loc stimulată. Aşa este de pildă epoca lui Napoleon, care nu a produs decît nişte poeţi obscuri. Dacă uneori monarhia se comportă ca un Mecena care încurajează producţia artistică, de foarte multe ori se poate transforma într-un regim care persecută arta. Din această cauză nu se poate stabili un raport direct între monarhie şi creaţia de artă.

Să examinăm raportul dintre clasele sociale şi artă. Clasele sociale apar din motive foarte diferite. Uneori sînt produse antropologice, datorită cuceririi unui popor de altul. Alteori apar din cauza diviziunii muncii, avînd de-a face astfel cu o geneză profesională. Clasele sociale mai pot să apară şi din cauze economice [46]. Unii oameni ajung la un moment dat să stăpînească

majoritatea bunurilor materiale şi se formează astfel o clasă de exploatatori. Fiecare clasă socială îşi creează o artă specifică. Astfel arta aezilor şi trubadurilor este legată de viaţa de curte a feudalilor, literatura satirică şi didactică este legată de burghezie. Pictura interiorului sau a naturii moarte este de asemenea legată de burghezie, în timp ce o epocă de salariaţi, funcţionari sau muncitori favorizează arta colectivă, tehnică. Dispar acum o mulţime de genuri, arta devenind mai simplă. În timpurile actuale predominînd clasa muncitorilor, teatrul pretenţios face loc cinematografului, care este mai accesibil.

Castele sînt nişte clase sociale rigide, avînd drept criteriu diviziunea muncii, meseriile transmiţîndu-se printr-un sistem ereditar. Întrebuinţarea unei alte meserii decît cea a castei este riguros interzisă, căsătoriile între caste fiind de asemenea oprite. Influenţa lor asupra artei se exercită mai ales prin interdicţii, oprind astfel dezvoltarea artei.

Tot în acest capitol mai rămîne să analizăm raportul dintre viaţa naţională şi artă. Încercările de a explica sociologic naţiunea sînt numeroase. Concepţia că naţiunea se confundă cu rasa nu este admisibilă pentru că nu se poate găsi o naţiune rasial pură. Acelaşi lucru se poate spune şi despre concepţiile antropologice, sau religioase. Nici limba nu este determinantă pentru unitatea naţională, cu toate că suportul lingvistic formează unitatea culturală. Tradiţia este elementul cel mai important pentru a determina o naţiune * şi împreună cu limba formează elementele care se transmit din generaţie în generaţie, constituind partea cea mai vie a sufletului naţional. La acestea se mai adaugă şi aspiraţiile de viitor.

Arta nu poate să existe fără originalitate dar nici nu poate să existe o operă care să nu fie încadrată într-o naţiune. Simpla întrebuinţare de elemente naţionale nu ne dă o artă naţională. Au fost străini care au vorbit de satele noastre, de pămînturile noastre însă ei nu au putut să redea ceea ce este specific naţional. Pe lîngă elementele naţionale mai este nevoie şi de o anumită sensibilitate, pe care un străin nu poate să o aibă. Marii artişti au o specificitate naţională care nu poate să se schimbe, oricare ar fi subiectul tratat şi oriunde s-ar afla. Este foarte greu să concepem un Shakespeare francez, un Balzac rus, sau un La Bruyère german. A. Gide spune că poporul ger-

* Întrucît în acest context Mihai Ralea nu se ocupă de definirea naţiunii în toată complexitatea ei, ci doar de factorii spirituali, formularea apare unilaterală omiţînd comunitatea de viaţă economică şi cea de teritoriu *(N. Ed.)*.

man se deosebeşte de cel francez prin aceea că primul este acustic iar secundul vizual. Poporul francez vede realitatea în linii şi desene, în timp ce cel german o vede în muzică. Din această cauză şi artiştii celor două popoare se deosebesc fundamental între ei. Marii artişti rămîn mari personalităţi naţionale, iar operele de artă care s-au impus au fost cele naţionale. Literaturile care nu conţin acest element naţional sînt artificiale, au ceva forţat, sînt cerebrale, redarea unei tehnici, condiţionată de dorinţa de a rezolva o problemă. Primul element al literaturii fiind limba, poeţii sînt intraductibili. Exprimarea într-o limbă străină nu e favorabilă operelor poetice naţionale. Naţiunea influenţează astfel creaţia artistică. Ea nu poate fi totuşi un mod de exprimare unic al fenomenului estetic, factorul naţional fiind o determinantă, dar nu una suficientă. Intervine şi personalitatea fiecărui artist. Aşa de pildă dacă luăm literatura franceză vom găsi tipuri neliniştite ca Pascal, Chateaubriand, tipuri liniştite, statice ca Voltaire, Anatole France, tipuri dionisiace ca Rabelais sau apolinice gen Mérimé. Găsim apoi în literatura franceză un tip oratoric de gen Hugo sau tipuri lirice gen Verlaine.

Străinătatea suprimă valoarea naţională şi cu cît un artist este mai naţional, cu atît este mai greu de înţeles în străinătate. Shakespeare a fost înţeles diferit în fiecare ţară. Goethe a avut totuşi o circulaţie continentală, fără să i se altereze specificitatea naţională. Influenţele străine pot să anihileze uneori specificul naţional. Aşa de pildă în Franţa secolul XVIII a fost sub influenţa engleză, iar mai înainte în sec. XV existase o puternică influenţă italiană şi spaniolă.

În ancheta pe care o facem asupra raportului dintre diferiţii factori sociali şi artă, vom cerceta şi raportul care există între artă şi familie. Problema sociologică a familiei este astăzi rezolvată printr-o serie de cercetări etnografice. Forma cea mai simplă de familie a fost clanul totemic, legătura de rudenie nefiind socotită cea de sînge ci credinţa că toţi membrii clanului se trag din acelaşi animal. Forma de filiaţiune este în clan de partea maternă, ceea ce se desemnează prin termenul de matriarhat. Totemul se moşteneşte după mamă şi nu după tată. În această fază se dezvoltă numai dansurile religioase, cu caracter ritual.

În faza doua a familiei găsim tot un colectiv de aproape 50—60 persoane, însă cel care are puterea este tatăl, cu rol de şef absolut, care consideră familia drept un bun ce-i aparţine. De această fază se leagă arhitectura funerară şi literatura

eroică, amorul fiind pe planul al doilea din cauza subordonării femeii.

Cînd femeia începe să aibă mai multă consideraţie, apare literatura trubadurilor. În familia conjugală, restrînsă, femeia cîştigă drepturi din ce în ce mai mari, cîştigînd în fine dreptul să-şi creeze singură fericirea. Importanţa pe care o are femeia în literatură duce la apariţia romanului. Tot în legătură cu viaţa familiară trebuie pusă dezvoltarea basmelor de tip Andersen, care au fost elemente educative pentru copii. Muzica a fost de asemenea încurajată de viaţa familiară [47].

Vom examina acum raportul dintre artă şi religie. Mai întîi trebuie să vedem în ce constă fenomenul religios, care este mai complex decît celelalte fenomene sociale studiate pînă acum. Pentru documentare se recomandă :

W. JAMES, *L'expérience religieuse ;* DELACROIX, *La religion et la foi ;* DURKHEIM, *Les formes élémentaires de la vie religieuse.*

Teoriile care s-au emis pentru a explica fenomenul religios sînt destul de numeroase, însă ele nu explică decît parţial acest fenomen. S-a spus că nevoia de satisfacere a unor dorinţe, care sînt de obicei neîmplinite în viaţă, au dat naştere credinţei într-o viaţă viitoare în care aceste dorinţe vor fi satisfăcute, făcînd astfel posibil fenomenul religios. Alţii au spus că omul are nevoie de un model pentru a se perfecţiona şi astfel a conceput divinitatea, care are toate atributele perfecţiunii. Mai tîrziu religia a fost socotită ca un mijloc de a explica fenomenele din natură, atunci cînd ştiinţa cu metodele sale nu mai poate să fie de folos. Tot ce nu mai poate să fie explicat de ştiinţă rămîne să fie cercetat de religie. S-a mai definit religia drept un mijloc de fixare a valorilor. Omul face din divinitate un depozit de valori şi religia are sarcina de a păstra acest depozit. Teoriile psihologice au arătat că religia se confundă cu anumite tendinţe către seninătate, către misticism, care ar fi un remediu pentru zbuciumul sufletesc. Naturismul lui Műller, spune că omul simplu a fost înspăimîntat de imensitatea naturii şi atunci omul a divinizat natura cerînd ocrotire. De asemenea primitivul socotea visul drept o realitate şi s-a născut astfel religia animistă, una din formele primitive ale religiei.

După şcoala sociologică franceză religia este un sistem solidar de credinţe şi practici care unesc pe cei care cred în ele într-o comunitate numită biserică. Această explicare sociologică este însă parţială, pentru că în afară de aceste elemente de ritual şi de cult mai este şi o parte de valori superioare.

Fenomenul religios este credința într-un adevăr care trebuie să fie sigur pentru a înlătura relativismul. Existența omenească este relativă mai întîi prin dependența omului față de infinitul spațial. Simțind că e un detaliu neînsemnat față de necunoscut, omul a simțit nevoia să se încorporeze într-un tot, să se confunde cu eternitatea și să simtă astfel un sentiment de adorație față de divinitate. Relativul mai este simțit și în instabilitatea existenței. Heraclit spunea că totul curge. Fiecare lucru are un aspect nou în fiecare moment. În afară de acestea se mai constată o instabilitate în domeniul valorilor. Pentru a se face o consolidare a valorilor trebuie închipuită o ființă perfectă care să conțină într-însa asigurate toate valorile omenești. Dezechilibrul interior, îndoiala pe care o avem despre noi înșine, regretele, remușcările, amintirile dureroase și toate dorințele pe care nu putem să le satisfacem favorizează refugiul în credința religioasă, care este și o reacțiune a instinctului de conservare a omului care nu poate să admită rațiunea morții. De asemenea viața socială cu conflictele și amărăciunile ei formează aspecte de relativitate, care nu pot fi înlăturate decît prin refugiul în eternitatea pe care o dă religia.

Timpurile de mari crize prin schimbările pe care le aduc sînt de obicei mai religioase decît timpurile liniștite, de consolidare a valorilor, cînd omul simte mai puțin nevoia de asigurare. Sociologii disting patru tipuri de evoluție religioasă : totemismul, cultul strămoșilor, faza zeilor și a eroilor și faza marilor religii universaliste, monoteiste. Să comparăm acum diferitele tipuri de religie cu tipurile de evoluție artistică.

În faza totemică conduitele religioase se manifestă sub forma magiei, care este formată dintr-o serie de practici însoțite de obicei de cîntece primitive. Aceste melodii au drept scop fie aducerea unor foloase asupra clanului, fie aducerea morții asupra dușmanilor. Astfel se crede că la baza muzicii medievale în forma contrapunctului ar fi unele melodii din vechile practici magice care se repetau în timpul ritualului. Vraciul repetă cîntecul de un număr de ori după scopul propus. Refrenurile din multe melodii populare nu au nici un sens, dar ele dăinuiesc fiind rămășiță din unele practici magice. Arta plastică în faza totemică reproduce animalele, pictura fiind realistă și apoi simbolistă. Putem deci spune că în faza totemică se încurajează arta muzicală, sculptura de amulete și pictura, care reproduce totemul pe scuturi și pe arme.

În faza doua se lansează epopeea, care încurajează cultul pentru strămoși și pentru eroi. Pentru zei, în faza treia se fac o serie de sacrificii, care au constituit începuturile dramei și a tea-

trului. Tot în această epocă se dezvoltă arhitectura prin apariţia templului. În fine în faza religiilor universaliste arta este puternic influenţată şi apar stilurile religioase. Se dezvoltă muzica polifonică, gregoriană. Sculptura este legată de catedralele gotice, iar în pictură se dezvoltă fresca. De asemenea trebuie să fie menţionată bogata literatură religioasă, care a fost reprezentată prin scriitori mari ca : Pascal, Fenelon, Pequy, Huysmans.

Am analizat pe rînd diferitele legături care există între artă şi celelalte fenomene sociale : religie, economie, politică. Recapitulînd şi formulînd concluziile care se impun vom spune că dacă aceste toate fenomene sociale influenţează arta fie în ceea ce priveşte conţinutul, alegerea temelor, subiectelor, fie în ceea ce priveşte tehnica formală, totuşi arta se eliberează de sclavajul influenţei sociale şi uneori reuşeşte să se opună mediului social.

Toate influenţele examinate sînt determinante pentru materialul de care se foloseşte artistul, pentru că arta e o valoare de sinteză între diferitele elemente anestetice, însă tratarea, prelucrarea rămîne artistului care perfecţionează estetic ceea ce a luat de la mediul social. Arta prelucrează datele societăţii făcîndu-le valori de lux şi scăpînd astfel de caracterul utilităţii şi nu se mai supune determinismului social. Sînt numeroşi artiştii care reuşesc să evadeze din momentul istoric şi spaţiul naţional în care trăiesc. Rembrandt în prima parte a vieţii descrie societatea burgheză a Olandei, fiind astfel în directă legătură cu societatea timpului său. În partea doua a vieţii sale îşi ia subiectele din lumea vagabonzilor şi a plebei din Amsterdam, fiind indiferent faţă de viaţa burgheză care era dominantă. În Germania după 1870 literatura este complet ştearsă, o literatură realistă, burgheză care este indiferentă faţă de marile evenimente pe care le trăia Germania în acea vreme. În Italia de după 1815 deşi mişcările cărvunăreşti agită toate spiritele literatura este străină de orice fel de aspiraţii în această direcţie.

Uneori se întîmplă lucruri şi mai curioase : în loc ca mediul social să influenţeze arta, o mişcare artistică poate avea influenţe asupra socialului. Focillon citează pe Van Dyck care deşi lucrează într-un mediu nerafinat, reuşeşte să producă portrete care se remarcă prin finetea lor ; artistul nu numai că nu se supune regulilor mediului său, dar reuşeşte să-l depăşească şi dintr-o ficţiune artistică face un mijloc de transformare a clasei războinice engleze, care influenţată de portretele sale devine o clasă rafinată de curte. Iată deci că de această dată artistul a putut să impună viziunea sa despre lume, transformînd mediul social. Alteori preocupările artistice ajung atît de importante în-

cît trec înainte de oricare altele ajungîndu-se la un panestetism. Aşa s-a întîmplat cu arta italiană. Aceste exemple arată că influenţele sociale asupra artei sînt relative, avînd o importanţă deosebită, fără a impune însă o determinare totală, arta reuşind să rămînă de multe ori autonomă, creîndu-se ea însăşi prin legi care îi sînt proprii.

XLIV. SCOPUL ARTEI [48]

Privind arta tot în aspectul ei obiectiv, vom cerceta problema scopului artei. Am văzut mai de mult că arta nu are o finalitate conştientă şi voită. Cu toate acestea arta poate să urmărească anumite scopuri fără să vrea. De multe ori arta prin legea heterogoniei scopurilor, formulată de Wundt urmăreşte alt scop decît cel voit. Finalitatea dorită la început este depăşită, servind altor scopuri. În acest fel se poate vorbi de o serie întreagă de influenţe ale artei asupra culturii. Arta are o funcţie educativă, de înnobilare. Arta fiind un produs de lux nu poate să dea precepte şi valori de utilitate. Arta educă însă în sensul de ordine şi măsură, proporţie şi armonie, simpatie şi umanizare. Volkelt observă că arta creează valori sentimentale, afective care se propagă în societate. În fine arta serveşte indirect cultura şi societatea, servind drept vehicul pentru o serie de idei şi motive anestetice. Aceste idei se strecoară mai uşor în sufletul românesc [49] pe calea facilă a artei literare, decît prin expuneri ştiinţifice greoaie. Iată deci că independent de finalitatea ei arta duce la o serie de rezultate, care chiar dacă nu sînt dorite de ea, sînt totuşi reale.

XLV. EVOLUŢIA ARTEI

Ne-am ocupat de fenomenul artistic în aspectul său static. Arta este însă într-o permanentă transformare fiind agitată continuu de o serie de fermenţi, supunîndu-se legii generale a vieţii, adică să se transforme de la simplu către complex.

S-a spus că evoluţia pe care o avem în viaţa unui copil pînă ajunge artist dotat, este aceeaşi cu evoluţia de la popoarele primitive la cele civilizate, ontogenia repetînd filogenia. Această concepţie este însă astăzi părăsită, deosebirile dintre copil şi primitiv fiind esenţiale.

În cazul primitivului este vorba de un fenomen de psihologie colectivă, primitivul trăind în clanul lui perfect apărat de ordinea socială. Reprezentările lui nu sînt reprezentări individuale ci colective. Apoi între copil şi primitiv este deosebirea care există între copil şi un om matur oarecare. Primitivul este un om de o anumită maturitate. El şi-a însuşit o serie întreagă de experienţe, cum ar fi cunoştinţa instinctului sexual şi practica lui. Deci experienţa lui este cu mult mai mare decît cea a unui copil.

Copilul este după cum a arătat Rousseau o unitate, trebuind să fie studiat nu socotind că este un om în miniatură, ci atribuindu-i o psihologie cu totul diferită de a omului matur. Cercetările lui Piaget şi Lascaris arată că ceea ce caracterizează pe un copil este egocentrismul. Copilul este o unitate în sine, trăieşte cu o serie de mituri, idei, viziuni pe care nu le are omul matur. Pentru copil nu există timp şi realitate. El visează şi trăieşte aevea după miturile şi dorinţele lui. Aceasta fiind psihologia generală a copilului, arta copiilor este egocentristă, şi antirealistă. Copilul nu descrie o formă aşa cum este ci aşa cum crede el că trebuie să fie. Copilul ştiind că omul are doi ochi, îi va plasa chiar cînd desenează un cap din profil fără să ştie că profilul arată numai un ochi. Mai tîrziu cînd începe să introducă elemente mai realiste în desenul lui, începe să creeze o serie de simetrii, dar cu totul schematic şi neconform cu realitatea. Copilul ajunge sensorial-realist mult mai tîrziu, darul de observaţie căpătîndu-l destul de tîrziu.

În ceea ce priveşte evoluţia diferitelor arte în viaţa copilului s-a observat că muzica este compatibilă cel mai mult cu cazul de precocitate. Mozart executa la 4 ani. Tot astfel şi poezia este accesibilă pentru că ea lucrează cu mituri şi cu imagini. Poezia răstoarnă tablele de valori, făcînd din valori importante, valori insignifiante. Poeţii caută lucruri fără importanţă din punct de vedere al adaptării, ei idealizînd valori fără mare preţ cum sînt florile, animalele, poezia, fiind astfel o pledoarie pentru lucrurile mici, neglijate şi neînsemnate. Aceasta fiind funcţia epistemologică a poeziei este natural să fie cultivată încă de mici de copii. Copilul este un poet după cum poetul este un copil. Aşa se explică de ce proza este un gen care a apărut tîrziu. Romancieri serioşi la douăzeci de ani nu există, încercările tinerilor romancieri fiind ratate. Romancierii serioşi sînt aceia care încep tîrziu şi care reuşesc să redea viaţa pentru că au învăţat-o pe îndelete.

Cu aceste cîteva elemente urmează să punem datele unor alte probleme relative la evoluţia artei în genere. Motivele

pentru care arta ca instituţie artistică se schimbă şi motivele care fac să asistăm la necontenitele schimbări de şcoli, vor fi analizate în cele ce urmează.

În primul rînd trebuie să considerăm schimbările anestetice, care au loc în viaţa socială. Taine spune că toate acestea sînt schimbări de structură. Am văzut însă că arta are o anumită autonomie, nefiind totdeauna sclava unei structuri sociale date. Arta se poate transforma fie mai devreme, fie mai tîrziu faţă de o structură socială anumită. Nu se pot determina relaţii exacte între structurile sociale şi artă. În evoluţia artistică există fenomenul întîlnit şi în biologie : mutaţia descoperită de biologul olandez De Vries. Mutaţii artistice au fost observate de Focillon. Artele nu evoluează la fel. Unele se dezvoltă mai repede, altele mai încet. Deonna arată că în antichitate încă din secolul VII—VIII înainte de Christos arhitectura era foarte dezvoltată, sculptura fiind însă la început iar pictura inexistentă. Totuşi este adevărat că structura generală are o influenţă asupra artei. Schimbările artei se datoresc în oarecare măsură şi materialului. Astfel statuile din piatră au braţele lipite, pe cînd cele din bronz au braţele deslipite de corp. Clima influenţează în oarecare măsură. Astfel terasele la case se fac acolo unde nu plouă mult.

În fine unul din motivele care ajută la schimbarea totală a artelor este schimbarea concepţiei de viaţă. Concepţia pesimistă întrebuinţează în literatură mai mult substantivele în timp ce cea optimistă mai mult epitetele. De asemenea înainte de concepţia carteziană se întrebuinţa mai mult comparaţia, iar de la Victor Hugo se utilizează imaginea. Concepţia despre viaţă fiind cea mai generală comportare reuşeşte să schimbe evoluţia artei [50]. Transformarea internă a fenomenului artistic mai poate să fie cauzată de influenţe care vin din altă ţară, din alte momente istorice, din alte timpuri.

De asemenea influenţa stilurilor între ele, specificurile naţionale cît şi inadaptarea artistului pot determina evoluţia artei. Inadaptarea artistului are sau cauze exterioare, sau este efectul unei încrucişări de corpuri sociale (Simmel). Un om care face parte dintr-un singur corp social este legat mai trainic decît unul care este legat de mai multe corpuri sociale, întrucît în acest caz dă fiecărui corp social o parte din activitatea sa, se eliberează astfel de constrîngerea lor şi poate să dea o creaţie artistică. Dezlegarea individului de mediu se mai poate face şi prin ideea resentimentului formulată de Schiller şi Nietzsche. Prin această idee se înţelege un anumit dezechilibru sufletesc, rezultat al unei deficienţe din personalitatea cuiva,

care cere o acțiune de compensație. Cel care este bolnav dorește să fie sănătos, cel care a fost ofensat visează orgoliu, cel care a fost făcut să sufere dorește răzbunare. Aceste dezechilibrări cauzate de lacune în ființa umană, cer imperios o compensație, provocîndu-se astfel o nevoie de schimbare și astfel resentimentele îi silesc pe oameni să ia inițiativa și să producă schimbări. Cel căruia nu-i lipsește nimic, este mulțumit și conservator. Atunci cînd dorește o schimbare este pentru că el caută noutatea, schimbările acestea nefiind radicale. Nemulțumiții însă, sînt acei care — după Schiller — fac să evolueze omenirea, pentru că ei renovează mereu formele de viață. Tot din cauza neadaptării apare cinismul, așa cum este întîlnit în *Confesiunile* lui Rousseau și *Memoriile* lui André Gide, care dezvăluie aspecte triste și deprimante ale vieții lor. Inadaptarea prin efectele sale determină schimbări fundamentale în artă. Stările de neliniște, angoasă, zbucium imprimă un anumit caracter operelor artistice. Situația socială are repercusiuni asupra creației artistice. Solitudinea și presiunea socială determină realizări artistice deosebite. Durkheim a arătat că de obicei se sinucid oamenii singuratici, fără nici un sprijin și cei foarte încadrați, cum sînt soldații la regimente, sau sclavii. Aici sinuciderea are loc pentru a evada din constrîngere, presiune. Însă sînt oameni care nu recurg la sinucidere și pentru a evada din mediul social și stilul cultural al timpului lor se refugiază în artă și determină aici schimbări care să-i satisfacă.

Acestea ar fi condițiile care fac posibilă evoluția artei [51].

Să vedem acum care sînt legile generale care prezidează evoluția fenomenului artistic. Vico a fost cel care a căutat să stabilească evoluția culturii și a artei în genere. Estetica germană din secolul XVI arată că arta este un suport al unei idei generale care trebuie să se înfăptuiască. Pentru alții însă arta este o realizare treptată a unor astfel de idei, care se propagă prin artă pînă la realizarea lor completă. Pozitivismul vine cu unele formule științifice aplicate în literatură. Brunetière în opera sa „Sur l'évolution des genres" arată că genurile literare suferă exact legile selecțiunii naturale, între ele dîndu-se o luptă surdă, impunîndu-se unul care este mai tare și care este selecționat de societate. Etnografia ne arată cum a evoluat fiecare artă determinînd oarecari directive sub formă de legi. Istoria artelor arată că au existat pentru fiecare artă achiziții noi, progrese și regrese, stabilind o curbă de evoluție, care merge de la omogen la heterogen, de la nebulos la determinare (Spencer). S-a creeat astfel o sociologie a valorilor

(Bouglé), formulîndu-se legea diferenţierii valorilor. Astfel în societatea primitivă exista o singură valoare spirituală : religia, în care erau contopite toate celelalte [52]. Treptat din această valoare difuză s-au desprins toate celelalte. Astfel se detaşează valorile economice, oamenii încep să aibă schimburi, să acumuleze averi. Apoi se desprind valorile politice, începînd războaiele, diferenţierea popoarelor. În fine se desprinde şi valoarea estetică. Acelaşi proces de diferenţiere a fost deosebit şi la tehnică. La început acelaşi instrument servea şi la vînat şi la pescuit etc. Cu timpul s-a produs diferenţierea şi am ajuns să avem pentru fiecare fel de ocupaţie uneltele speciale. De asemenea în artă s-a ajuns la diferenţierea de genuri. La început genurile erau contopite, poezia, dansul, teatrul formînd o totalitate, treptat producîndu-se diferenţierea.

A doua lege care se desprinde din evoluţia fenomenului artistic este aceea care ne arată că fenomenul artistic trece de la inconştient la conştient, de la spontaneitate la raţional. Deonna deosebeşte trei faze : prima este caracterizată prin totala spontaneitate. Primitivului îi este indiferentă expresia pe care o prezintă un fenomen, el lucrează la întîmplare. În faza a doua forma devine o convenţie, unul din artişti avînd mai mare talent adoptă o formă şi toţi ceilalţi imită această formă. Astfel multă vreme statuile aveau întipărit pe faţă un surîs chiar dacă era reprezentat un muribund. Surîsul era aici o simplă convenţie. De asemenea s-a perpetuat multă vreme prin imitare o simetrie a feţei deşi la început fusese o greşeală. În fine a treia fază nu mai este nici simplă spontaneitate, nici numai convenţie ci o concepţie realistă a vieţii, o expresie realistă.

O a treia lege este că în decursul evoluţiei, valoarea artistică tinde să se niveleze. Acest proces constă în trecerea de la o formă superioară la alta inferioară şi vice-versa. Cîntecele culte se difuzează în masa poporului şi ajung să fie întîlnite sub forma de cîntece populare. Lalo a observat cum o serie de şlagăre muzicale ajung la ţară şi devin artă populară. De asemenea ceea ce se numeşte mobilă provensală nu este altceva decît o mobilă care a fost pe vremuri la modă. Acelaşi lucru se întîmplă cu costumele populare. Procesul acesta se poate întîmpla şi în sens invers ; arta inferioară urcă spre cea superioară. Foarte mulţi scriitori au fost influenţaţi de folclor, motivele popolurae fiind ridicate în literatura cultă. Se formează astfel un circuit de permanentă osmoză şi endosmoză care tinde să niveleze arta [53].

În fine o a patra lege — a lui Lalo — este aceea a celor trei stadii artistice. Fiecare artă şi fiecare stil urmează în evoluţia sa trei momente : preclasic, clasic şi post clasic. Lalo arată că în faza clasică artele au o puritate deosebită, genurile fiind distincte iar tehnica concisă. În celelalte două momente există o confuzie între genuri. Aceste trei faze reprezintă însă o schemă foarte generală, în fond deosebindu-se şase faze : primitivă, precursoare a clasicismului, clasică, pseudoclasică, romantică şi decadentă [54]. Dacă luăm literatura franceză în evoluţia ei găsim toate aceste faze.

Faza primitivă este reprezentată prin „Les chansons des gestes", epopeea naivă. A doua fază ar fi reprezentată de „Pleiadă", faza clasică ar fi marele secol al lui Ludovic al XIV-lea, faza pseudoclasică este secolul XVIII cu Rousseau, Voltaire, care sînt clasici în uşoară decădere. Urmează romantismul cu decăderea în simbolism şi celelalte forme de după război : cubism etc. În muzică întîlnim aceeaşi evoluţie : Verdi reprezintă prima fază, Glück cea preclasică, Mozart şi Beethoven faza clasică, Mendelssohn reprezentînd decăderea clasicului, Wagner fiind romantic iar Strauss reprezentînd futurismul. S-ar putea obiecta că aceste faze nu sînt de regăsit în toate fenomenele artistice. Rămîne adevărat însă că în orice fenomen artistic se începe cu o formă neprecisă evoluîndu-se către clasicism şi coborîndu-se spre faza decadenţei.

XLVI. CLASIFICAREA ARTELOR

O ultimă problemă care se leagă de aspectul obiectiv al fenomenului estetic este aceea care se referă la clasificarea artelor. Pentru unii esteticieni o clasificare a artelor nu are rost pentru că artele în dezvoltarea lor nu se supun unei clasificări. Deci după ei în afară de nevoia teoretică de sistematizare logică nu ar fi alt motiv care să îndreptăţească o astfel de clasificare. Este adevărat că artele au evoluat printr-un proces de diferenţiere, însă acest proces efectuat în mod lent poate fi privit în ansamblul lui printr-o viziune estetică ajungînd astfel la o clasificare a artelor. Dificultatea începe atunci cînd trebuie să găsim criteriul după care se face această clasificare.

Se pot deosebi patru tipuri de criterii :

Întîi este cel logic. După criteriul logic s-au împărţit artele în spaţiale şi temporale, sau arte ale spontaneităţii şi ale succesiunii. Din artele spaţiale fac parte cele plastice, iar din cele

temporale, de succesiune muzica, literatura, teatrul fiind o îmbinare, conținînd atît elemente de ordin spațial cît și elemente de ordin succesiv. Această clasificare a fost însă aspru criticată și foarte puțini esteticieni o acceptă, pentru motivul că pleacă de la un punct de vedere arbitrar, artele nefiind numai spațiale sau numai temporale. Astfel în muzică se pot produce o serie de sunete care să se desfășoare în spațiu, după cum percepția unui tablou sau a unei capodopere sculpturale, care se înregistrează în mod succesiv presupune o serie de momente care au o succesiune. Menționăm clasificarea lui Lessing care deosebește arte fluente și arte stabile și clasificarea lui Kant care diferențiază artele cuvîntului, de artele sunetului și cele ale gesturilor.

Un al doilea criteriu de clasificare este cel diferențial evolutiv istoric. Am văzut cum dintr-un conglomerat de valori spirituale s-au detașat pe rînd diferitele arte. Astfel literatura dramatică se confundă cu muzica și dansul la începutul ei. De asemenea în formele rituale de sacrificiu găsim elementele dramatice amestecate cu dans, poezie, muzică. Treptat fiecare artă și-a căpătat autonomia. Încercînd să clasificăm artele după acest criteriu al succesiunii lor în timp am ajunge la o serioasă clasificare realistă. Totuși întîlnim mari dificultăți pentru că e foarte greu de stabilit momentele de succesiune. Unii esteticieni susțin că muzica a fost arta care a apărut întîi, alții susțin însă că dansul și formulele magice au fost primele forme de artă. Aceste controverse se bazează pe argumente puternice pentru fiecare parte și din această cauză e foarte greu să se stabilească definitiv succesiunea istorică a artelor.

Un al treilea criteriu este cel teleologic. Acesta pleacă de la ideea unui scop urmărit de artă. Acest criteriu este determinat de vechea estetică a conținutului (Hegel și Schopenhauer) care pun estetica în serviciul filozofiei dîndu-i misiunea de a revela un principiu unic, absolut. Artele sînt așezate în tabelă după rolul pe care-l au în reliefarea ideii de divinitate. O astfel de clasificare nepozitivă este departe de a satisface.

În fine al patrulea criteriu este cel psihologic, care împarte artele după elementele sufletești care iau parte într-un proces artistic. Volkelt împarte artele după simțuri. Astfel avem : artele vizuale, plastica, pictura, sculptura, artele auditive, muzica, poezia și arte intermediare : teatrul care întrebuințează atît văzul cît și auzul. Am văzut în unul din capitolele anterioare că s-a încercat să se lege arta și de simțurile minore așa cum vrea Schmarsow, care a încercat să indice simțul tactil drept simț estetic. Încercarea aceasta nu a reușit. Volkelt în clasificarea lui

ajunge tot la cea făcută de Aristotel din punct de vedere logico-formal, ajungînd la aceleaşi categorii. Max Dessoir împarte artele după asociaţiile determinate sau nedeterminate. În plastică şi literatură asociaţiile sînt determinate, iar în muzică indeterminate. O altă clasificare ne propune să împărţim artele după cum duc la reprezentarea de forme sau la producerea de afecte. Avem astfel arte care se ocupă de noţiuni, lucruri şi arte care nu creează lucruri ci sentimente, afecte. Muzica şi poezia sugerează stări sufleteşti. Sculptura, pictura şi arhitectura tind să producă lucruri, să prelucreze materia brută, pentru a-i da diferite forme. Şi artele care creează lucruri pot să producă stări afective (Un tablou care reprezintă o mamă care îşi aşteaptă copilul de la război produce un sentiment). Se ajunge tot la clasificarea logico-formală, fiindcă artele sînt împărţite în muzică şi literatură de o parte şi sculptură, pictură şi arhitectură pe de alta.

O altă clasificare psihologică după Volkelt deosebeşte arte ale formei statice şi arte ale formei în mişcare. Această clasificare se deosebeşte de împărţirile tradiţionale. Sculptura şi pictura creează forme dintr-un material brut, inform. Ele sînt arte statice. Artele de mişcare — dansul — pleacă de la forme create pe care artistul le face doar să se mişte ritmic. Deci în artele statice creăm forme iar în cele dinamice dăm mişcare formelor pe care le găsim create.

O altă clasificare deosebeşte arte de volum real şi arte de volum iluzoriu. Sculptura şi arhitectura sînt arte de volum real. Obiectele create pot să fie sesizate pipăindu-le. Desenul, pictura ne dă numai iluzia de spaţiu, o sugestie produsă prin anumite artificii artistice.

Rezultatele obţinute prin criteriul psihologic sînt puţin însemnate, unele din clasificările obţinute după acest criteriu reducîndu-se la cele obţinute prin criteriu logico-formal, iar cele care diferă de clasificările tradiţionale nu s-au impus.

I. VALORIFICAREA FENOMENULUI ESTETIC

XLVII. IDEEA DE VALOARE

Problema valorilor formează un capitol însemnat din filozofia culturii. Noţiunea de valoare a fost studiată acum patruzeci şi cinci de ani în Economia Politică de către şcoala austriacă vieneză, căutîndu-se o definiţie şi ajungîndu-se la aceea că valoarea ar fi preţul mai mare sau mai mic care se pune pe un obiect. Şcoala vieneză a indicat o serie de factori care fac posibilă geneza acestei noţiuni: raritatea, dificultatea obţinerii. Şcoala psihologică a lui Ehrenfels încearcă să dea o acceptiune psihologică noţiunii de valoare, căutînd să stabilească şi mecanismul sufletesc care o însoţeşte.

Durkheim adaugă un curent sociologic în studiul „Jugement des valeurs", arătînd că valorile pornesc printr-o geneză psihologică, pentru a se obiectiviza, formînd motive de coeziune sau de dezbinare socială.

A patra contribuţie este de natură logică (Goblot şi Sigwart). S-a arătat de aceştia deosebirea dintre judecăţile de existenţă şi cele de valoare. În primele constatăm ceva, iar în secundele apreciem, luăm o atitudine interesată, afectivă, Ribot spune că după cum avem o logică intelectuală, tot astfel există şi o logică a sentimentelor. Şi după Henric Mayers la baza logicii afective au stat tocmai judecăţile de valoare.

Cu aceste contribuţii problema era schiţată, o serie întreagă de tratate scrise despre ideea de valoare au făcut să se constituie o adevărată ştiinţă care formează un capitol din Teoria cunoaşterii, Filozofie, Metafizică şi care ne va ajuta şi în Estetică [55].

Fenomenul de valoare disecat ne arată că nu există valoare fără afirmarea unei dorinţe, nevoia de posesiune, care pleacă din sufletul nostru. Freienfels spune că ar fi vorba de trebuinţele biologice, însă acest fel de a privi valorile este simplist,

întrucît sînt şi nevoi pur spirituale. E adevărat că punctul de plecare pentru a ajunge la un proces de valorificare este o dorinţă, însă aceasta nu e de ajuns. Mai trebuie o relaţie între un subiect şi un obiect.

Este necesar ca cineva să dorească ceva, însă să fie din afara lui. Aceasta pentru că sînt şi dorinţe vagi, fără obiect, un dor de ceva nelămurit, care nu formează o valorificare. Pentru a putea să fie vorba de valoare trebuie să dorim un obiect şi avem deci un subiect care doreşte şi un obiect care este dorit. Dorinţele subiective, fără obiect nu formează valori, iar obiectele nedorite n-au valoare. Un obiect de aur care nu place cuiva n-are nici o valoare. Nu există obiect care să aibă valoare dacă nu este proiectată asupra lui o nevoie de posesiune. Un al treilea element necesar este raportul dintre subiect şi obiect. În primul rînd este raritatea. Cu cît un lucru este mai rar cu atît este mai preţios (aurul, pietrele scumpe). Apoi vine dificultatea obţinerii. Dacă un lucru ni se refuză, dacă este departe de noi devine preţios. În fine necesitatea renunţării, care ne obligă să nu avem un lucru, formează iarăşi o importantă putere de valorificare. Deci din punct de vedere al modalităţii ceea ce dă valoare este mai întîi obstacolul, apoi distanţa la care se găseşte de noi şi în fine raritatea. Privită astfel, valoarea pleacă de la un interes vital, eul nostru egoist fiind cel care formulează valorificarea, după cum există sau nu elementele interesate de apropiere. Evident că sub această formă valoarea nu are asemănare cu valoarea estetică [56].

XLVIII. VALOAREA ESTETICĂ

Este estetic ceea ce este degajat de orice interes, ceea ce nu vine în legătură cu cerinţele imediate, ci cu cele de lux. La valoarea estetică s-a ajuns printr-un proces de spiritualizare care a fost posibil prin reducerea treptată a fenomenului biologic. Primele valori sînt valorile mijloace, care ne dau satisfacţii imediate. Astfel sînt : banii, politica, valori instrumentale, care ne ajută să satisfacem nevoile noastre. Sînt însă valori care devin scopuri. Acestea sînt : valorile morale, estetice, adevărul [57].

Valoarea estetică este o spiritualizare a unor elemente anestetice, interesate în sine [58]. O bucată muzicală este formată din elemente care luate separat n-au o valoare estetică. Aceste elemente însă strînse la un loc formează o sinteză care este eliberată de orice interes. Sinteza, raporturile poliarmonice de-

termină valoarea estetică. În afară de acestea, după cum remarcă Simmel, valoarea estetică este proiectată în afară, se depărtează de eul nostru, devenind astfel din ce în ce mai dezinteresată. Distanța dezinteresează valoarea. Un lucru cu cît este mai aproape cu atît este mai obsorbant, în timp ce dacă este departe capătă o spiritualizare, care se identifică cu valoarea estetică propriu-zisă.

O a patra caracteristică a valorii estetice este artificializarea imaginii. Pentru că lucrul nu este real, ci o simplă imagine, ne degajăm de interesul pe care-l purtăm. Un tablou care reprezintă fructe nu deșteaptă concupiscență, dorință, pentru că ne dăm seama că este doar o imagine. Scăpînd de interesul imediat de poftă, putem să apreciem dacă e bine sau rău făcut, deci să valorificăm estetic. Același lucru în cazul unui nud. Înlocuirea realității cu imagini duce la aprecieri formale, dezinteresate.

În fine un ultim caracter al valorii estetice este că ea nu reiese din realitate ci din individualitate. Am văzut că o valoare e reală. În artă raritatea este dată prin originalitate, adică poartă pecetea unui singur temperament artistic, și aceasta face să fie de neînlocuit. Valoarea estetică se caracterizează deci prin unicitate, spre deosebire de cea economică bazată pe raritate [59].

XLIX. OBIECTIVAREA VALORII ESTETICE

După ce am definit ideea de valoare și am văzut care sînt caracterele valorii estetice, vom examina acum fenomenul obiectivării valorii estetice.

Valoarea începe prin a fi un fenomen psihologic și treptat tinde să se obiectiveze într-o instituție. O valoare obiectivată devine o valoare socială care este un ideal pentru un grup, impunîndu-se chiar refractarilor [60]. Acest proces de socializare a valorilor care face dintr-un fenomen sufletesc, subiectiv, un fenomen social, obiectiv este determinat de doi factori : generalizarea care face ca valoarea individuală să fie însușită întîi de un grup social restrîns, pentru a se extinde apoi cît mai mult și obiectivarea, adică transformarea într-o realitate care se impune din afară, are o presiune. Acest mecanism se aplică și valorilor estetice. O operă începe prin a fi o valoare individuală, pentru a deveni prin socializare a unui grup întreg.

J. CRITICA ARTISTICĂ

L. CRITERIILE

După ce am arătat care sînt elementele generale ale valorii estetice, să încercăm a indica o serie de norme cu ajutorul cărora să obţinem o ierarhie a valorilor. Cu alte cuvinte să stabilim criteriile cu care putem face critica artistică, adică valorificarea operelor de artă. Stabilirea unei table de valori care să permită o justă valorificare a unei opere întîmpină destule dificultăţi. În primul rînd este deosebirea de gusturi. Prin generalizare şi socializare gustul individual poate să fie anulat în mare măsură, un grup de oameni căzînd de acord asupra unei valori artistice. Vin apoi variaţiile în timp. Sînt valori care se impun prin tradiţie. Altele au perioade de eclipsare, pentru a se impune din cînd în cînd unei colectivităţi. În al treilea rînd dificultăţile sînt cauzate de felul de contemplare. Ştim că sînt două feluri de apreciere a obiectelor artistice: contemplaţia naivă, spontană prin care se gustă opera de artă fără preocupări de construcţie şi tehnică şi contemplaţia tehnică care îşi pune probleme în legătură cu realizarea formală, construcţia operei. Acest proces de valorificare a fost elaborat de Kant care a indicat posibilitatea logică a judecăţilor de valoare estetică, limitîndu-le la aspectul formal şi tehnic al unei opere. Mai este însă o judecată de înţelegere, de comprehensiune a operei de artă, pentru că nu putem aprecia ceva pînă cînd nu înţelegem. Procesul de valorificare este deci compus din două părţi. Un prim contact cu opera de artă, care ne face să înţelegem despre ce este vorba şi apoi o contemplare tehnică. Esteticienii s-au întrebat dacă n-ar fi posibil să se găsească un singur criteriu pentru apreciere. Odată stabilit acest unic criteriu să se poată uşor stabili dacă o operă este rea sau bună, deci să se stabilească un fel de sistem metric care să măsoare imediat şi automat valoarea unei opere de artă. Aceste străduinţe au rămas

sterile, neputîndu-se găsi un criteriu unic. S-a trecut apoi la ideea unei multiplicităţi de criterii estetice. Încercările mai însemnate făcute în această direcţie au fost trei : a lui Taine, Freienfels şi Volkelt.

Taine indică următoarele criterii de evaluare estetică :

a) Gradul de importanţă a caracterelor.

După cum în ştiinţele naturale speţele se clasifică după o anumită importanţă, tot astfel trebuie să procedăm şi în ordinea morală. Astfel sînt personaje descrise de autori sub un aspect trecător, apoi vin caractere mai importante şi apoi sînt caracterele etern omeneşti (Avarul. Don Quichote, Hamlet). Astfel o operă care tratează un caracter etern omenesc este mai valoroasă decît una care tratează un caraoter legat de un anumit moment. Acest criteriu este însă anestetic. Au fost opere care au tratat subiecte etern omeneşti şi s-au ratat, în timp ce există în istoria literaturii opere care au tratat un mic detaliu, dar reuşit din punct de vedere estetic.

b) Al doilea criteriu indicat de Taine este ceea ce numeşte el „gradul de binefacere a caracterului". Se înţelege prin aceasta tot ce ajută la înălţarea spirituală a oamenilor. Eroismul, puterea de iubire, de sacrificiu au o valoare estetică mai mare decît caractere care strică unitatea socială. Acest criteriu este o transformare a primului şi este anestetic.

c) În fine al treilea criteriu al lui Taine este estetic şi este numit „gradul de convergenţă a efectelor". Această lege este o reeditare a vechii legi formulate de Schelling, a concordanţei dintre fond şi formă.

Volkelt spune că nu se poate vorbi decît de o federalizare a criteriilor. El ia o parte din criteriile lui Taine şi mai adaugă cîteva. În afară de acesta el studiază criteriile fie în momentul contemplaţiei, fie în ordinea obiectivă. Astfel că priveşte un aspect subiectiv şi unul obiectiv.

Prima lege în ordinea subiectivă este intuiţia încărcată de sentiment. O operă de artă este cu atît mai valoroasă cu cît cuprinde în ea mai multe posibilităţi afective. Cu cît intuiţia este mai bogată în sentimente cu atît valoarea operei este mai mare. O intuiţie bogată are nevoie de o serie întreagă de forme pentru a fi realizată şi astfel se ajunge la teoria acordului dintre formă şi fond. Există însă de la început o identitate între fond şi formă. Rareori forma este superioară fondului. Pentru ca forma să fie mai importantă este nevoie de o atenţie artificială aşa cum este de pildă la autori de tipul Malarmé, Valery, Arghezi. În general însă potrivirea fond-formă există printr-o predesti-

nare așa că a spune că o operă trebuie să aibă o potrivire între fond și formă este o tautologie.

A doua lege a lui Volkelt tot în ordinea subiectivă este gruparea desăvîrșită a intuițiilor. Ele trebuie să formeze un tot organic. Un obiect estetic este cu atît mai reușit cu cît se prezintă într-o dependență a părților.

Legea treia în ordinea subiectivă este că opera de artă e o iluzie conștientă. Cu cît o operă de artă este mai legată de realitate, deci cuprinde elemente anestetice cu atît are mai multe șanse de ratare.

Legea patra este o reeditare a legii caracterelor întîlnită la Taine. Această lege cere o semnificare omenească pronunțată, naturalismul trebuind să fie înlăturat, iar în loc de caractere individuale și trecătoare să se trateze caracterele generale tipice și eterne.

Freienfels ne-a dat o tabelă de criterii plecînd de la subiect-obiect și relația dintre ele. Criteriile în legătură cu obiectul sînt :

a) Calitatea : acordul dintre forme

b) Cantitatea : raporturile numerice (varietatea în unitate)

c) Originalitatea : gradul de noutate al operei.

Criteriile în legătură cu subiectul care apreciază sînt :

a) Autoritatea : dacă o operă este găsită bună de către critici are șanse să fie bună ; mulți critici s-au înșelat însă în valorificările făcute.

b) Majoritatea. Este greu însă de admis acest criteriu pentru că de multe ori valoarea unei cărți n-are nimic de-a face cu tirajul ei. O serie de opere care nu au fost apreciate de majoritate în timpul vieții autorului s-au bucurat de mare succes după moartea sa. Deci majoritatea subiecților care apreciază nu pot indica valoarea artistică.

Criteriile în legătură cu raportul subiect-obiect sînt :

a) Intensitatea operei

b) Adîncimea ei (insistența de tratare)

c) Rezistența în timp sau circulația.

André Gide cere ca o operă să se poată menține măcar o viață de om. Este foarte greu să putem face pronosticuri asupra posterității. Opera lui Anatole France cu o mare circulație în timpul său, nu mai este deloc gustată azi. Deci pe aceste criterii nu ne putem baza.

După această prezentare a tabelelor de criterii propuse de Taine, Volkelt și Freienfels, să căutăm să reținem o serie de criterii pozitive. Pentru aceasta să ne întoarcem la capitolul care trata despre determinarea faptului estetic. Am arătat acolo o serie de criterii care caracterizau fenomenul estetic.

Un prim grup de criterii de valorificare ar fi deci acelea care respectă fenomenul estetic. Schiller a arătat că fiecare valoare presupune contrariul ei : adevăr-fals, frumos-urît şi că totodată are şi calitatea de a avea un rang într-o tabelă de valori. Pentru a stabili aceasta trebuie să ţinem seama că arta este o determinare a unui obiect în raport cu un subiect. Nu se poate gîndi un obiect fără o raportare la un subiect. Schiller vrea nişte valori independente de noi, însă aceasta nu se poate fiindcă valorile nu sînt nişte idei platoniene, nu au o existenţă în afară de noi. Nimic nu poate să aibă valoare în afară de conştiinţa noastră, după cum nu poate să aibă o valoare dorinţă difuză fără obiect. Nu putem stabili criterii zicînd că vom pleca de la subiectivitatea noastră, dar nici esenţe de valoare nu putem găsi. Este nevoie de o obiectivare a valorii pentru a o salva de capriciile individualului şi aceasta se face prin fenomenul de socializare analizat de Simmel. Prin aceasta valoarea scapă de tirania eului, spiritualizîndu-se şi obiectivizîndu-se. Criteriile de valorificare estetică trebuie în primul rînd să fie calitative, adică să ne arate dacă obiectul de valorificat este sau nu estetic. Prima grijă este deci să stabilim calitatea estetică, să vedem mai întîi dacă ne aflăm sau nu în faţa unui obiect care are sau nu valoare estetică.

După ce am stabilit criteriile de calitate urmează să quantificăm, să stabilim gradul estetic. O operă poate să fie mai mult sau mai puţin estetică, stabilirea gnadului trebuind să se facă cu ajutorul criteriilor cantitative. Deci criteriile după care se va face valorificarea artistică sînt de două feluri : de calitate şi de grad. Diviziunea nu e perfectă fiindcă în criteriul de calitate se presupune şi ideea de rang, iar criteriul de grad presupune o calitate estetică. Criteriile care stabilesc calitatea estetică sînt :

a) Transfigurarea estetică a realităţii. Nu există operă de artă care să se prezinte sub forma unei copii, imitaţii servile a realităţii. Orice operă de artă este prin definiţie antifotografică. Arta ţine de domeniul iluziei şi deci în primul rînd trebuie să ne întrebăm dacă artistul a reuşit să transfigureze realitatea sau a imitat-o servil.

b) Al doilea criteriu care stabileşte calitatea estetică este să constatăm dacă în opera de artă se găseşte o realizare reuşită a intenţiilor primare, propuse. Opera de artă este o problemă în care fiind date anumite premise trebuie să ajungem la anumite concluzii. Autorul trebuie să interpreteze un material dat şi de aceea noi vom căuta să stabilim raportul dintre intenţia

voită şi reuşită. Principiul reuşitei este şi calitativ şi gradual, fiindcă o operă poate să fie reuşită parţial sau total.

c) Al treilea criteriu — enunţat şi de Taine — este realizarea unui tot organic în opera de artă. Acest criteriu al convergenţei efectelor latente cere ca părţile să se supună întregului, să fie între ele o solidaritate perfectă, unitate în varietate.

d) Al patrulea criteriu cere ca opera de artă să aibă o tehnică personală. Criteriul stilului personal este indispensabil, nu poate fi neglijat chiar dacă toate celelalte condiţii : intenţionalitate bună, conţinut bogat, tratare reuşită, transfigurare a realităţii sînt îndeplinite. Este absolut necesar ca opera să aibă o individualitate, în decursul tratării ei să se fi utilizat o tehnică personală.

Alt criteriu este proporţia sau dozajul elementelor anestetice. Ştim că este greu să înlăturăm din artă elementele anestetice care dau viaţă operei, fiindcă o operă pur estetică este fără răsunet în marele public, rămînînd să fie gustată doar de un grup restrîns (poezia lui Valéry [61]). Elementele anestetice trebuie însă bine dozate, pentru a respecta şi esteticul. Dacă ideile, şi concepţiile de ordin moral, religios, politic sînt prea mult dezvoltate, devin scop, atunci nu mai avem de a face cu o operă estetică. Criteriul de artă va trebui să vadă dacă aceste elemente anestetice au întrecut sau nu măsura.

Al şaselea criteriu ţine de determinarea faptului estetic. Faptul estetic ne dă • cunoaştere individualului şi este expresivă. Opera de artă nu trebuie deci să generalizeze, să sugereze concepte, ci trebuie să respecte individualitatea, expresivitatea.

În fine ultimul criteriu este legat de calitatea plăcerii estetice produse de opera de artă. Moritz Gaiger arată că sînt două feluri de plăceri estetice : plăcerea frivolă, de moment şi plăcerea izvorîtă din contemplare, care angajează profunzimile eului nostru. Plăcerea produsă de un fox-trot şi o simfonie, de un dans stilizat şi o acrobaţie nu se aseamănă. Plăcerile uşoare sînt ajutate de senzualitate, în timp ce plăcerile adînci au ecouri profund morale. Gaiger arată că elementele de plăcere uşoară şi cele de plăcere adîncă sînt amestecate în opera de artă. Totul este chestiune de dozare. Dacă în o operă de artă predomină elementele de „Lust [62]“ va fi o operă trecătoare, iar dacă vor predomina cele de plăcere adîncă *(Verglückung)* va fi o operă plicticoasă, obositoare. Este deci necesar să se stabilească gradul de dozare a elementelor facile cu cele grele.

Aceste criterii ne indică imediat dacă o operă este sau nu estetică. Trebuie însă să vedem dacă o operă de artă este mai bună sau mai rea decît alta. Criteriile de gradualitate sînt :

simplitatea sau complexitatea, bogăția elementelor sau din contra sărăcia lor. Un roman de Tolstoi în care mișună atîtea personaje ne dă impresia de bogăție. Acest criteriu este însă relativ, fiindcă sînt opere simple care pot să fie totuși desăvîrșite. Criteriul duratei ne indică de asemenea gradul de valoare. Sînt opere care durează decenii, altele care se uită imediat, unele care au epoci de glorie, care se alternează cu epoci de eclipsă. Sînt opere literare pe care le citim o dată, în timp ce sînt altele pe care le citim de trei patru ori și de fiecare dată găsim în ele ceva nou. Într-un fel simțim la douăzeci de ani și altfel la patruzeci. Dacă totuși cartea place în epoci diferite ale vieții, atunci opera are șanse să dureze.

Un alt criteriu gradual este cel al intensității. Sînt opere care intră în sufletul nostru în mod lent, opere insinuante, care se păstrează în sufletul nostru multă vreme, iar altele care ne impresionează la început, dar se șterg repede din amintire.

Alt criteriu este probitatea sau moralitatea mijloacelor de realizare a operei. Sînt opere care cu un efect senzațional la debut trezesc interesul prin demagogie, trucuri, pentru a cădea apoi în desuetudine, atunci cînd se descoperă trucul, maniera. Operele lui Pierre Benoit, Paul Madras, au căzut tocmai fiindcă erau opere de demagogie artistică. Alte opere nu plac dintr-odată, însă treptat li se recunosc calitățile.

În fine un criteriu căruia nu trebuie să-i dăm o prea mare importanță este acela care judecă dacă o operă este sau nu adaptată la specificitatea timpului, a epocii. Am arătat altă dată că adaptarea la epocă înseamnă că opera ține de ceea ce este trecător, seduce atît timp cît este la modă, dar odată trecută actualitatea nu mai are nici o valoare. Toate aceste criterii nu ar fi posibile dacă n-ar fi însoțite de un element subiectiv care este gustul.

Gustul este o anumită sensibilitate înnăscută, care pe deasupra culturii, judecă dacă o operă este bună sau nu. Cu judecățile de gust s-a ocupat Kant, înțelegîndu-le în sensul lui Pascal, care făcea deosebire între spiritul geometric, înarmat cu cultură, cunoștințe și spiritul de finețe, care se dispensează de acestea. Spiritul geometric nu poate să prindă esențele. În jurnalul fraților Goncourt cineva spune că Taine avea toate calitățile dar nu avea „miros", îi lipsea sensibilitatea înnăscută. Putem să fim înarmați cu toate regulile stabilite de estetică și tot nu vom putea să apreciem dacă nu vom avea înnăscut acest element care este gustul. Oameni simpli, dar cu gust vor putea să spună într-o expoziție care sînt lucrările frumoase și care sînt cele urîte, în timp ce oameni pregătiți în estetică nu se vor

putea descurca dacă nu vor avea şi această sensibilitate. În gust intră sensibilitatea, sensualitatea. Nu trebuie totuşi să exagerăm. Este nevoie pe lîngă gust şi de cultură. Nu voi putea să valorific, fără a face comparaţie şi aceasta nu se poate face decît prin cultură. Thibaudet spune că gustul depinde în mare parte de cultură, pentru că nu voi putea să fac judecăţi de comparaţie fără să am un material adunat şi aceasta nu se poate fără cultură. Gustul este deci un criteriu de valorificare, care ţine de o anumită ascuţime a sensibilităţii noastre înnăscute, fiind completat şi de cultură, care procură materialul necesar comparaţiilor.

LI. CRITICA ARTISTICĂ

Rămîne acum să ne ocupăm de critica artistică. Aceasta este o valorificare indicată de gust şi de judecăţile de valoare. Critica artistică este atît o operaţie intuitivă cît şi una intelectuală. Ea presupune cel puţin trei operaţii : o înţelegere, o explicaţie şi valorificarea, fiind o sinteză a procedeelor intuitive ale gustului cu procedeele raţionale ale judecăţii de valoare. Critica artistică nu se aplică numai materialului pur estetic, ci se adresează totalităţii operei de artă, cuprinzînd şi partea anestetică.

Critica se poate face în două feluri : indicînd lacunele, ce ar mai fi trebuit să pună, aceasta în comparaţie cu alte opere, sau făcînd o critică a calităţilor, arătînd ce a adus autorul nou, interesant. Deci sau critică de defecte, sau critică de calităţi. Critica e mai bogată decît operele, pentru că fiecare din cei care gustă opera îi asociază un conţinut sufletesc, care este străin artistului. Acest fenomen a fost indicat de Fechner. O operă de artă este cu atît mai gustată cu cît poate trezi mai multe discuţii şi cu cît o operă este mai bogată în sugestii cu atît poate satisface cerinţe mai variate. În acest fel opera este necontenit falsificată. Dacă opera de artă ar fi privită numai prin intenţiile autorului, atunci cu siguranţă că ar avea o viaţă mai scurtă. Critica priveşte realitatea fenomenală, depăşind realitatea artistică.

Există cel puţin trei metode sau trei puncte de vedere în critica artistică.

1) Metoda explicativă, pozitivistă. Opera de artă fiind un efect, trebuie să aibă o serie de cauze şi critica literară sau artistică trebuie să le găsească. Acest principiu de critică a fost

mult utilizat ajungîndu-se la mai multe feluri de explicaţie. Astfel este *critica psihologică,* care arată că opera de artă este produsul unei personalităţi şi a unei biografii. Între operă şi viaţa autorului există o dependenţă. Am arătat în alt capitol aceasta şi am văzut că opera este faţă de viaţă sau un fenomen de purificare, sau de împlinire a unor goluri din viaţă. În afară de biografie opera de artă este rezultatul unui temperament, a unei structuri artistice şi a unui moment anumit din viaţa artistului. Opera de artă faţă de viaţa autorului se realizează într-un raport unic. Critica psihologică reprezentată de Faguet întîmpină o serie de dificultăţi. Ea nu poate explica momentul creaţiei. A spune că un artist obişnuia să se plimbe între orele opt şi orele zece, sau că se culca devreme sau tîrziu, aceasta nu explică opera de artă.

Tot o critică explicativă este cea *sociologică,* care explică opera artistică, prin mediu, rasă, elemente etnice. A fost întrebuinţată de Lançon, Deonna, Perget şi la noi de Gherea. Am arătat atunci cînd am cercetat raportul dintre artă şi societate că un acelaşi mediu poate să producă opere variate. Nu ne interesează ce este comun la diferiţi autori ci căutăm să determinăm ce are fiecare specific. Acest fel de critică nu poate sesiza specificul. Ea este utilă pentru a explica epoci şi stiluri, putînd să arate de ce în Grecia a apărut un stil şi nu altul, de ce în Italia a luat fiinţă o şcoală şi nu alta după cum explică sancţiunea artistică, succesul dînd indicaţii asupra fenomenului numit generaţia artistică. Thibaudet şi Călinescu au analizat în tratatele lor de estetică o serie de criterii, privind sistematizarea generaţiilor. Călinescu a ales arbitrar perioadele bianuale, însă în alte părţi s-au stabilit generaţii care pot explica tot ce e social în literatură.

Critica istorică este o diviziune a celei sociologice. Este o critică de documente, de erudiţie utilizînd mult metoda filologică.

În fine este *critica tehnică* sau *critica propriu-zisă.* Aceasta este critica procedeelor şi mecanismelor estetice. Este o critică estetică normativă care apreciază, dar poate să existe şi una explicativă, care disecă şi arată care au fost procedeele întrebuinţate de artist, mecanismul, arătînd cum a reuşit să scoată din materialul dat, efectele prezentate criticii. Aceasta este o critică a formei nu a conţinutului. În genere acest fel de critică este făcută de artiştii înşişi. A fost făcută în Franţa de Gide, Valéry, Baudelaire, Verlaine. Acest fel de critică rentează puţin. A fost utilizată mai mult în poezie reducîndu-se la examinarea foarte minuţioasă a foneticii. Critica tehnică explicativă nu a reuşit pentru că fenomenul estetic este individual, nu poate

fi descompus în elemente, pentru că dacă luăm elementele izolat constatăm că ele sînt anestetice, numai prin sinteză căpătîndu-se caracterul estetic.

Spre deosebire de critica explicativă este cea *comprehensivă.* Să facem acum deosebirea dintre a explica şi a înţelege. Cauzalitatea se poate explica, în timp ce prinderea sensului dintr-o idee se face prin trăire. Dilthey şi Spranger au formulat principiul acestei metode a trăirii, a comprehensiunii. A înţelege ceva însemnează a te transpune printr-o simpatie simbolică. Precursorul acestei metode a fost Sainte-Beuve. Critica comprehensivă este o refacere a sensului operei, se aseamănă cu parodia şi ţine mai mult de eseu, de biografie, roman etc.

Al treilea fel de critică este cea *normativă.* Aceasta poate să fie dogmatică, stabilind aprioric prototipurile de frumos, valorificînd opera după gradul de apropiere faţă de prototipul de perfecţiune. A fost utilizată de Schopenhauer, Hegel, Boileau, Maiorescu. Critica normativă a părăsit însă punctul de vedere dogmatic şi apropiindu-se de realitate a stabilit o serie de norme mai generale dînd o critică interesantă aşa cum se prezintă de la Brunetière încoace.

Acestea ar fi cele trei feluri de critici din punct de vedere al metodei.

Mai există însă şi critici făcute după alte criterii. Astfel Thibaudet indică *trei feluri de critică după persoanele care apreciază.*

Este mai întîi o critică *spontană,* care se face de marele public, fără pretenţiuni, după bunul simţ şi gustul spontan. Rareori o carte a avut succes fiindcă un critic a impus-o printr-o judecată deosebită. Opera pătrunde în public prin persoanele anonime modeste, imponderabilele sociale, care iau contact cu opera de artă şi o difuzează prin conversaţii. În Franţa discuţii interesante aveau loc în saloanele literare, care erau frecventate şi de oameni care se pricepeau în literatură, dar care nu-şi formulau părerile în scris. În zilele noastre locul saloanelor l-au luat cafenelele literare. Tot critică spontană putem socoti critica feminină şi foiletonismul, critica din gazete. De multe ori însă criticile scrise la cronica literară sau artistică a marilor gazete au fost scrise de profesionişti, astfel că s-a ajuns la o *critică profesionistă.* Acest fel de critică nu mai are un caracter frivol, ci este făcută cu erudiţie şi îşi pune probleme de clasificare şi ordine. Deşi această critică este oarecum greoaie, ea are însă pricepere, competinţă, comparaţie, ceea ce lipseşte criticilor improvizaţi.

În fine este *critica făcută de artiştii înşişi* (La critique des maîtres). Maiorescu a scris un articol în care arată imposibilitatea creatorului de a putea face şi critică. Fenomenul creaţiei presupune uitare de sine şi în acest moment orice critică paralizează elanul creator. Creatorul este subiectiv, „genus iritabile", lipsindu-i obiectivitatea şi comprehensiunea. Cu toate acestea creatorii pot să priceapă calităţile. Ei nu explică defectele ci calităţile, arătînd ce este bun şi frumos. Acest fel de critică a frumuseţii începe cu Diderot, Chateaubriand, Gauthier.

Acestea sînt genurile de critică ilustrînd cîteva modalităţi de valorificare a fenomenului estetic.

K. CATEGORIILE

LII. CONSIDERAȚII GENERALE

Acest nou capitol, va trata problemele în legătură cu comicul, tragicul, sublimul etc. În vechile tratate de estetică aceste categorii estetice erau socotite drept niște dozări ale frumosului. Combinările dintre urît și frumos dădeau sublimul, tragicul, comicul.

Unii esteticieni susțin inutilitatea acestor categorii. Astfel Dl. Vianu consideră categoriile estetice ca făcînd parte dintr-o serie de probleme relative la conținutul operei de artă, avînd deci un caracter anestetic. Acest punct de vedere este împărtășit și de Hamman, întrucît aceste categorii fiind întîlnite și în viață și în natură nu au un caracter pur estetic. Max Dessoir și Volkelt susțin că aceste categorii ar putea să fie socotite jumătate estetice, jumătate în afară de estetică. Noi însă nu împărtășim acest punct de vedere și de aceea vom trata la cursul nostru problemele în legătură cu aceste categorii estetice [63]. Socotim că putem să le introducem în cadrul estetic pentru că deși întîlnim aceste categorii estetice și în natură, totuși ele nu sînt decît proiecțiuni ale unui punct de vedere estetic mai vechi. Originea lor este estetică, fiind apoi aplicate vieții, concepția noastră despre viață fiind o concepție teatrală.

E adevărat că filozofia a tratat apoi aceste categorii independent de artă, însă aceasta nu poate să fie un motiv pentru a le scoate din domeniul estetic. În afară de acest motiv comicul, tragicul, sublimul, sînt probleme estetice pentru că presupun o tratare formală pur estetică. Dacă ar fi numai probleme referitoare la conținut atunci ar însemna că tratarea lor estetică poate să fie identică. Aceasta nu se întîmplă, fiecare categorie cerînd o tehnică specială, adaptată, procedeele care convin comicului fiind cu totul diferite de cele care convin tragicului ș.a.m.d. În al treilea rînd aceste categorii pot să reiasă din

tratarea estetică, fără nici o referire la conținut, numai din formă. Comicul muzical reiese numai din formă, ceea ce ne îndreptățește să conchidem că dacă forma poate reda aceste categorii, ele trebuie să aibă o existență estetică în sine.

Dl. Vianu spune că tragicul și comicul sînt aspecte anestetice pentru că se demodează, devin anacronice. În timpul renașterii comicul era categoria cea mai des tratată pentru ca după un timp să nu mai fie de actualitate. Am văzut însă că acest fenomen se întîmplă și cu formele pe care le-am admis în cadrul esteticii. Formele se demodează, își pierd și ele actualitatea. Astfel o mulțime de decorațiuni de formă care făceau farmecul rococoului, barocului nu mai sînt admise de estetica actuală. Deci fenomenul demodării nu poate anula caracterul estetic.

Este adevărat că toate categoriile estetice au la bază filozofia generală, ele fiind o atitudine în fața vieții (Weltanschauung). Aceasta însă nu poate justifica o scoatere a lor din cîmpul preocupărilor estetice, pentru că noi am admis că nu poate să existe o completă autonomie estetică, admițînd că arta preface concepții de viață, atitudini ale autorului, fără să reușească însă pe deplin. Fenomenul estetic nu poate avea o completă autonomie.

Comicul, tragicul, sublimul pot să fie și în natură și în artă după cum frumosul poate să fie natural sau artistic.

Deși legăturile acestor categorii cu viața nu pot să fie tăgăduite, fiind vorba de atitudini ale eului nostru, caracterizînd reacțiunile față de lumea exterioară, ele rămîn totuși în cadrul estetic.

Lalo face o clasificare a categoriilor estetice, avînd drept criteriu echilibrul armoniei estetice. Atunci cînd armonia se realizează în plin avem frumosul și grațiosul, iar cînd ea este căutată, dibuită avem tragicul și dramaticul, iar cînd armonia este pierdută avem comicul și burlescul. O astfel de clasificare este însă inutilă și de aceea nu vom insista asupra ei trecînd direct la analiza acestor categorii, începînd cu comicul [64].

LIII. COMICUL

Categoria comicului a fost tratată de următorii esteticieni și filozofi : Kant, Schopenhauer, Bergson, Volkelt, Lipps, Höffding, Froebes, Lindworschi, Vladimir Jancheleviei, Ribot, Dumas. Nu vom vorbi despre rîs, care este o problemă de psihologie. În analiza noțiunii de comic deosebim trei probleme : atitudinea comică,

mecanismul comic şi varietăţile comicului (ironia, spiritul, grotescul şi humorul).

Discutînd *atitudinea comică* trebuie să facem deosebirea între reacţiunea *gravă* şi *cea uşuratică* (nu în sens pejorativ) în faţa problemelor vieţii. Unii trec prin viaţă grav, pedanţi, alţii privesc viaţa mai uşor, fără impresii de adîncime. Această deosebire de atitudine nu intră în cadrul atitudinii comice. Reacţiunea gravă este atunci cînd luînd contact cu un fenomen, îl raportăm la totalul din care face parte, iar reacţia uşuratică este atunci cînd privim fenomenul în individualitatea lui, fără vreo raportare la totalitate. Sînt oameni care ori de cîte ori percep un fenomen, nu-l percep în sine, ci se gîndesc că el este un detaliu dintr-o totalitate care-l conţine, sau că este un atribut al unui întreg. Aceasta este reacţiunea gravă. Dimpotrivă atunci cînd socotim un fenomen în sine, avem reacţiunea uşuratică. În general reacţiunea gravă este tragică, pentru că îşi pune întrebări de ansamblu asupra existenţei, pe cînd reacţiunea uşoară se mulţumeşte cu obiectul în sine, fără a face un proces de totalizare. În timp dacă ne oprim la momentul cu care sîntem în contact avem o reacţiune uşuratică ; dacă legăm însă clipa prezentă de etapele trecutului şi a viitorului avem o reacţiune gravă. Volkelt observă că în timp ce comicul este instantaneu, tragicul se desfăşoară, merge spre un deznodămînt, presupunînd luptă şi efort.

Primul caracter al comicului este deci o atitudine uşoară în faţa vieţii, în sensul că fenomenele sînt gîndite în sine, fără să fie asociate cu altele.

Al doilea caracter este inversiunea în valorificare. Comicul presupune o anumită judecată de valoare, care este o inversiune faţă de valorificarea obişnuită. În comic se observă întotdeauna aspectul mic al unui lucru mare. Importanţa unui lucru este compromisă prin indicarea unui defect minuscul. În atitudinea comică, ridicolul primează oricare ar fi valoarea şi importanţa unui lucru. Contra ridicolului se luptă foarte greu, întrucît un om făcut ridicol la început cu greu mai poate să-şi revină. Au fost numeroase cazurile în care discursuri pretenţioase au fost compromise printr-o vorbă de spirit.

Al treilea caracter este eliberarea din ordinea naturală a lucrurilor, introducîndu-se hazardul. Tragicul este o constrîngere a fatalismului, contra căruia nu ne putem opune, în timp ce în comic situaţii foarte dificile se rezolvă brusc printr-un lucru de nimic. De aici sentimentul de eliberare din determinism şi fatalitate care însoţeşte comicul, prin introducerea elementelor de hazard.

Al patrulea element este sentimentul de dispreț. Atitudinea comică presupune o subevaluare a acelui de care rîdem. Rîdem de ceva care nu ne mai amenință, care poate să fie ținut la distanță, pe care-l disprețuim. Deci în fenomenul comicului este totdeauna presupusă superioritatea celui care rîde.

Apoi comicul este un fenomen de lux. Rîdem cînd nu avem griji, preocupări de interes vital. Comicul este și o sancțiune socială. Bergson spune că rîsul e o pedeapsă ușoară. În rîndul pedepselor, sancțiunea comicului vine în rîndul al treilea după cele juridice și morale. Această sancțiune este difuză, ușoară, platonică și nu e generală pentru că unii pot rîde alții nu, motivul comicului fiind personal. Totuși atunci cînd comicul produce ridicolul, sancțiunea este destul de gravă.

Comicul apare de obicei la oamenii reci, care nu sînt capabili de înduioșare. Atunci cînd apare simpatia ne înduioșăm și nu mai rîdem. Cînd sancționăm pe cineva prin comic, înseamnă că nu-l înțelegem, nu putem să ne transpunem în situația lui. Biografii arată că oamenii care au cultivat comicul, au fost oameni uscați, reci care treceau ușor peste suferințele altora. Din aceste elemente se capătă atitudinea comică, formînd o concepție despre viață, o interpretare generală asupra vieții, așa cum vom vedea că se întîmplă în cazul umorului.

Recapitulînd, ideea de comic se determină prin următoarele caractere : O reacțiune ușoară în fața fenomenelor ; considerarea individualului ; disocierea momentului prezent de legătura cu trecutul și viitorul (Carpe diem) ; inversiunea valorificării, prin reducerea unui lucru mare la ceva mic, bagatelizarea a ceea ce este serios și grav ; eliberarea de sub rigurozitatea determinismului, comicul ținînd de hazard, ceea ce dă un sentiment de libertate ; suspendarea urgenței necesităților vitale, comicul fiind un fenomen de lux ; atitudinea de dispreț, rîsul fiind o pedeapsă ușoară ; lipsa de emoționabilitate.

Să examinăm acum *mecanismul de realizare a comicului.* Încercările de a explica comicul sînt numeroase. Ele pornesc de la Aristotel și ajung pînă la Bergson. Fiecare explică în sine o altă speță de comic, dar toate au ceva comun. Toate înfățișează mecanismul comicului drept un efect de contrast a doi termeni de importanță egală, care se rezolvă printr-un sentiment agreabil. Teoria susținută de Kant spune că obținem efecte de comic ori de cîte ori o pretenție sau o iluzie de pretenție, de la care așteptam o realizare se degradează brusc într-o nulitate, în nimic. De exemplu sforțările unui clovn care vrea să sară peste un cal, dar care după ce se avîntă culege un fulg de pe spatele calului. Este deci o pretenție care se reduce la nimic, o valoare care se

degradează brusc. Aici comicul presupune două momente : unul de încordare (pretenţia clovnului de a sări peste cal), urmînd brusc un moment de uşurare, fenomenul se rezolvă printr-un fleac (clovnul ia un fulg de pe spatele calului). Aşadar comicul naşte dintr-o alternare între o încordare şi o relaxare, însă cu condiţia ca această relaxare să urmeze brusc încordării.

Teoria susţinută de Schopenhauer spune că ori de cîte ori subsumăm un obiect la o unitate cu care nu se potriveşte obţinem comicul.

Mai este faimoasa teorie a lui Bergson, care scoate din comic un efect de contrast între viu şi mecanic, între viaţă şi formalism. Ori de cîte ori aşezăm un efect mecanic pe un substrat viu căpătăm un efect de comic. Acest mecanism este numit „le mécanique plaqué sur le vivant" şi se poate reduce la trei aspecte : cicălitorul care revine mereu (jucăria „dracul cu resort") ; adunarea în jurul unor evenimente heterogene (bulgărele de zăpadă). De exemplu un grup de oameni care iau parte la întîmplări ce n-au nimic comun cu ei ; comicul de caracter, care constă într-o anumită rigiditate a oamenilor.

După Bergson comicul poate să fie : de mişcare, cuvinte, caractere, sau de formă şi Bergson reuşeşte să dea exemple pentru fiecare. Comicul formei reiese dintr-o deformare a realităţii, atribuirea a ceva care nu există. Cînd cineva se face că şchioapătă, devine comic, avînd de-a face cu o deformare a realităţii, întrucît el nu e şchiop. Comicul de mişcare presupune o atragere de atenţie asupra fizicului unui om într-un moment în care este în joc moralul său. Este comic strănutul la un mare orator, în timpul discursului, pentru că deşi moralul său este pe primul plan apare un efect fizic, strănutul. Acelaşi efect apare cînd forma ia locul fondului, adică se dă o atenţie excesivă aspectului mecanic. Aşa de pildă unul din eroii lui Molière spune că e mai bine să mori după legile medicinii, decît să trăieşti în contra lor. Un alt exemplu de comic care iese din predominarea formei este următorul : un vas naufragiază şi un mic grup se salvează cu o barcă. La mal vameşii, în loc de ajutor, îi întreabă dacă nu au ceva de declarat la vamă.

Bergson exagerează însă cînd spune că noi rîdem de oricine are caracter. Acesta nu este un adevăr pentru că rigiditatea şi caracterul nu produc comicul decît atunci cînd devin ticuri, automatisme de caracter, trecînd în patologic. De obicei un om de caracter este stimat, inspiră respect. Toate teoriile au comun această alternanţă, terminată brusc printr-o surpriză agreabilă.

Am văzut că atitudinea comică se caracterizează printr-o uşurinţă, prin fortuit, am arătat mecanismul prin care se produce

fenomenul comic. Urmează să trecem în revistă diferitele aspecte ale fenomenului comic, analizînd pe rînd, spiritul, ironia, burlescul, grotescul şi umorul.

I. *Spiritul,* este un comic produs prin cuvinte, reieşind dintr-o anumită împreunare a cuvintelor, exprimate printr-un mecanism special. De la început precizăm că nu orice comic produs de vorbe este un spirit. Atunci cînd cineva pronunţă un cuvînt şi face pe auditor să rîdă de el, nu avem de a face cu un spirit. Pentru a fi spirit comicul produs de un joc de cuvinte trebuie să se răsfrîngă asupra unei terţe persoane, să ne facă să rîdem de altcineva.

Spiritul exprimă ceva în mod voit, deşi în general un spirit bun este spontan. Cineva este spiritual cînd are ceea ce se numeşte prezenţa de spirit, uşurinţa de a răspunde prompt. Spiritul are un caracter de intenţionalitate, o voinţă de a răspunde cuiva. Spiritul este un aranjament de cuvinte care trebuie să pară voit. În afară de aceasta spiritul este un comportament teatral. Bergson spune că spiritul este un mod dramatic, de a gîndi, presupunînd un dialog şi o galerie care ascultă. Spiritul este deci un mod de a vorbi „sub specie theatri". Publicul poate lipsi, însă prezenţa sa se presupune, cel care face un spirit presupune că este cineva care l-a apreciat. În general spiritul e un joc de curse, o întrecere de replici, scopul fiind ca printr-o replică potrivită să reduci la tăcere pe adversar. Spiritul practicat prea des, în orice loc şi în orice ocazie duce repede la saturaţie.

În spirit intră de asemenea ca element principal o concentrare de atenţie. Voim să facem un spirit şi prin aceasta atragem atenţia asupra unui efect. Aranjarea cuvintelor în fraza spirituală necesită fie o izolare a unor cuvinte, fie o anumită reflectare asupra lor, în aşa fel încît atenţia să fie îndreptată asupra cuvintelor care dau maximum de efect spiritual. Unii autori au comparat spiritul cu reclama. Reclama întrebuinţează procedee speciale pentru a atrage atenţia asupra mărfii. Spiritul are ceva din reclamă pentru că prepară atenţia încetul cu încetul, pînă la deznodămînt, care produce comicul. Aranjarea cuvintelor în fraza spirituală se face de aşa manieră, încît ele să fie ajustate rapid, precis şi unic, dînd impresia de necesitate matematică. Un joc de cuvinte care nu are o ajustare rapidă, care lasă impresia că aranjarea cuvintelor se mai putea face şi în alt fel, nu se impune de la sine şi prin aceasta nu mai e spirit. Spiritul este o replică, un răspuns şi este legat de o persoană anumită, de cineva pe care îl cunoaşte. Spiritul poate să fie o confidenţă, deoarece presupune o serie întreagă de elemente personale : sarcasm, umor, dispreţ. În rapiditatea şi efemeritatea lui, spiritul cuprinde şi o

concepţie despre viaţă. Freud arată că spiritul în mecanismul lui inconştient, poate să descopere multe aspecte ale firii noastre. Persoanele care au în firea lor tendinţa de a face spirite, merg pînă acolo încît îşi compromit interesele, numai pentru a plasa un spirit reuşit la adresa cuiva.

În spirit este întotdeauna o interferenţă de sensuri. Unul din ele parazitar, ascuns apare brusc şi tinde să ia locul sensului principal, obişnuit, curent. Dacă acest sens parazitar se reduce la nimic, se produce comicul datorită mecanismului cunoscut, al reducerii la nimic a unei pretenţii. Dacă sensul parazitar se impune parţial, cuvîntul de spirit se transformă într-un paradox, care conţine un minimum de adevăr. De pildă cînd Taleyrand spune că „tot ce este exagerat se anulează" avem de-a face cu un paradox. Sensul principal, că tot ce este exagerat este important, a fost înlocuit parţial de sensul că ceea ce este exagerat este nul. De asemenea introducerea unei idei abstracte, a unui sens neobişnuit, într-o frază cunoscută, comună produce spiritul. De exemplu fraza „nu mănînc între cele două mese" este des întrebuinţată. Un leneş spunînd însă „nu lucrez între cele două mese", introduce un sens neobişnuit şi produce prin aceasta efectul de spirit.

Spiritul este produs şi atunci cînd în locul unui sens propriu se pronunţă unul figurat, sau invers. Tot astfel atunci cînd un simbol este înlocuit cu ceva material. Un procedeu curent pentru producerea spiritului este inversiunea. De asemenea spiritul reiese din cuvinte care au o semnificaţie deosebită, dar se apropie mult ca sunet. De exemplu nevastă-nefastă. În fine spiritul se obţine atunci cînd pentru ceva solemn întrebuinţăm o expresie tri vială, sau cînd în locul unui lucru poetic, aducem unul prozaic. În genere deci spiritul reiese dintr-un joc de sensuri al unor cuvinte aranjate voit, cu un anumit scop, legate de o personalitate, dînd impresia de precizie şi de înlăturare a oricărei alte posibilităţi de combinare.

II. *Umorul.* Acest cuvînt din punct de vedere etimologic vine de la „humeur" (secreţie internă). Cum aceste secreţii au proprietatea de a schimba dispoziţia omului, încetul cu încetul cuvîntul umor trece de la un sens fiziologic la unul psihologic. Umorul are la bază un sentiment amestecat, adeseori cu elemente contradictorii, durere cu plăcere, entuziasm urmat de deprimare totală. Umorul se bazează deci pe sentimente compuse. El amestecă seriosul cu glumeţul, tristeţea cu veselia, simpatia cu antipatia. În romanele lui Dickens sînt atîtea personaje odioase, dar în acelaşi timp simpatice. Din aceste amestecuri de sentimente rezultă unul nou de totalitate care este umorul.

Mecanismul umorului se bazează pe o simulaţie, forma comică ascunzînd un fond trist. Un proverb francez spune în acest sens : „iau un aspect vesel pentru ca să nu izbucnesc în plîns". Deci în umor rîsul maschează un sentiment grav, trist. În umor gluma se face pentru a ascunde o situaţie disperată, pentru a nu cădea pradă depresiunii totale. Fiind un sentiment total şi amestecat, umorul este şi realist. El este cel mai apropiat de desfăşurarea obişnuită şi normală a vieţii. Dacă viaţa este amestecată, ea nefiind nici aşa de tragică, nici aşa de comică pe cît pare, ci este un amestec, atunci umorul, care conţine aceste elemente, are şanse să se apropie mai repede de realitatea vieţii. Umorul este o categorie estetică realistă, explicînd mai uşor mecanismul vieţii, considerînd-o aşa cum este. El ne deprinde cu aspectul fenomenal al vieţii, nepunîndu-şi întrebări care să depăşească acest fenomen, luînd şi binele şi răul aşa cum sînt. În fine umorul nu este o categorie dogmatică, care să admită numai anumite viziuni formale, ci lasă elementele de valoare ale existenţei, să se amestece în diferite dozaje.

III. *Burlescul,* este o formă de comic în care o valoare sau o pretenţie de valoare este redusă la ceva trivial, care ţine de animalic, de funcţiile fiziologice : foame, sete, instinct sexual. Unii au explicat burlescul drept un fenomen de reducere bruscă a sublimului la trivial. Ori de cîte ori o pretenţie ideală se sfîrşeşte printr-un fenomen care ţine direct de funcţiile biologice avem burlescul. Marii lacomi, marii băutori, care fac din mîncare şi băutură scopul existenţei lor, clovnii, revistele teatrale produc fenomene de burlesc.

Această categorie de comic apare şi atunci cînd personajele mari ale istoriei sînt trivializate. De pildă în unele cabarete pariziene se joacă reviste în care Napoleon apare cu pantaloni scurţi. În fine burlescul conţine şi un element de cinism. Cinismul nu e numai o indiferenţă faţă de frăgezimile vieţii, ci este şi o reîntoarcere la primitivitate, combatere a tot ce este modernism. În acest sens Rousseau, care preamăreşte naturalismul este un cinic, Bergson pare un cinic pentru că protestează contra fenomenului de civilizaţie profesînd o reîntoarcere la primele surse ale vieţii, care au fost alterate de societate. În acest sens burlescul este cinic pentru că agreează gluma groasă, parodia şi rîsul grosolan.

IV. *Grotescul,* este exagerarea unui caracter individual, exagerarea caracteristicului, fiind foarte vecin cu fantasticul. Dacă cineva are un mic neg, într-o caricatură apare cu un neg care întrece dimensiunile persoanei. Grotescul se apropie de urît pentrucă exagerarea pînă la monstruozitate, iese din cadrul frumosu-

lui. Formele de grotesc sînt : caricatura în desen şi pamfletul în literatură. Caricatura a început prin exagerarea unui defect fizic, ajungîndu-se pînă la deformare, pentru a compromite pe cineva. A doua perioadă a caricaturii se caracterizează prin tratarea unei fizionomii, în legătură cu o trăsătură morală, iar în a treia perioadă se izolează un caracter, în timp ce toate celelalte trec neobservate. Astfel se insistă asupra ambiţiei, vanităţii, însă nu printr-o reprezentare plastică, nu printr-o exagerare, ci prin izolarea acestor trăsături de caracter în anumite situaţii.

Pamfletul a fost de asemenea la început o batjocură legată de fizicul cuiva. Personaje importante sînt prezentate ca avînd infirmităţi sau deformări fizice. În a doua perioadă cu La Rochefoucauld şi Clemenceau, se face critică mai mult în ordinea morală : vanitatea, prostia. În fine în a treia perioadă se caracterizează prin reducerea la absurd a acţiunilor unui om politic.

V. *Ironia.* În această formă de comic printr-o formă serioasă, gravă se expune un fond uşor, banal. Ironia a avut o istorie glorioasă. Începuturile ei sînt depărtate. *Socrate,* în discuţiile sale cu tineretul reuşea să strălucească întrebuinţînd ironia, din care cauză a fost acuzat că perverteşte tineretul. La Socrate ironia avea două semnificaţii — după cum reiese din scrierile lui Platon — : o apărare faţă de cei care nu respectau delicateţea interioară a sufletului său, şi în al doilea rînd avea un rol pedagogic, făcînd mai uşor accesibile unele chestiuni, discipolilor săi. A doua epocă a ironiei este în vremea *romantismului german.* Esteticieni ca Schlegel şi Jean Paul Richter vorbesc despre ironie, care este socotită drept o concepţie despre viaţă, întrucît ironia socoteşte că toate lucrurile sînt trecătoare şi că nu trebuie să ne legăm adînc de nimic. A treia epocă se caracterizează prin combaterea ironiei de către teologi, care o considerau drept un fenomen de batjocură, de meschinărie, care nu ia nimic în serios.

Caracterele principale ale ironiei sînt : o conştiinţă ascuţită, o lipsă de gravitate faţă de lume şi viaţă, o răsturnare a valorilor şi o atitudine „per contrario". Ironia nu adînceşte lucrurile, rămîne o atitudine superficială, între cea diletantă şi cea amatoristă, neepuizînd conţinuturile. În ironie intră o doză de cinism şi de indiferenţă sentimentală. Ironicul socotind că lucrurile sînt trecătoare, nepunînd bază pe esenţa lor va reuşi ca în viaţă să nu aibă surprize de nicăieri. Ironicul trăieşte după o lege de economie, nu se iroseşte şi nu se fixează.

Ironia mai presupune o simulaţie, expresia fiind alta decît fondul, efectul estetic fiind scos prin mijloace teatrale. Ironicul în fond are o conştiinţă prea clară pentru a avea pasiuni, este nesentimental şi sceptic.

S-a repetat pînă la banalitate că trăim într-un nou ev mediu. S-a zis să trăim concepţia apocaliptică a existenţei, care este înconjurată de o serie întreagă de forţe fatale care îndeamnă pe om la păcat, care de cele mai multe ori îl condamnă la o expiaţiune fără sfîrşit. Consideraţiunile metafizice asupra fenomenului morţii au căpătat o mare importanţă. În fine gustul pentru tragic este aşa de mare, încît devine aproape o categorie estetică prin sine însuşi, nu prin fenomenul totalitar. Pentru multă lume aspectul estetic este totdeauna însoţit de un aspect tragic şi o piesă de teatru, o simfonie, o carte nu este considerată frumoasă dacă nu cuprinde o frămîntare adîncă, de tragism. Aşadar vechiul rîs al secolului trecut a încetat pe buzele secolului nostru. Apare rar un rîs searbăd fără ecou în viaţa de toate zilele.

Din lecţiunile despre comic am văzut că el devenise o interpretare a vieţii. Ironia cu scepticismul ei era un obicei pentru înaintaşii noştri, care o ridicaseră pînă la ideea de valoare. Această trăsătură comică care a caracterizat secolul trecut, ni se pare a fi determinată în primul rînd de prosperitatea secolului XIX, care aduce de la sine veselia. Era o veselie organică, după cum rîsul fiziologic este fără cauză. Oamenii rîd din plăcerea pricinuită de viaţă şi secolul trecut a fost un secol fericit, cu o psihologie specială pentru satisfacerea acestui fenomen de comic. Dar mai era şi altceva. Credem că fenomenul comic a fost legat de triumful individualismului. Am arătat cum concepţia de cunoaştere [65] a comicului pleca de la ideea unei ieşiri din ordinea naturală a vieţii, din determinism. Fiecare domeniu ştiinţific era oarecum independent determinînd o atmosferă generală de individualism. În al doilea rînd, comicul, prin sentimentul de superioritate pe care-l afirmă cel care rîde, este un sentiment de dispreţ. Toţi acei ironici ai secolului trecut nu erau altceva decît nişte profund orgolioşi.

Deodată la începutul secolului nostru această atmosferă se schimbă într-una tragică.

Prima observaţie care se impune cînd studiem tragicul este actualitatea sa care iese din evenimentele pe care le trăim: război, revoluţii, transformări, şi mai ales din atmosfera generală de interpretare a vieţii care se orientează în sensul tragismului. Am văzut care era orientarea secolului trecut. Reacţiunea produsă a fost cauzată de un fel de presentiment, o presimţire profetică a unor schimbări fundamentale ce aveau să vină. Astfel de manifestări apar regulat în preajma marilor prefaceri.

Apoi fenomenul de lichidare a individualismului a minat ultimele forme de comic care dăinuiau sub forma ironiei, înlocuindu-le cu această reacțiune de tragic. Individualitățile puternice simt o imposibilitate de încadrare în noua civilizație, care se formează, simt că trebuie să se contopească să devină un număr, un anonim și au o groază pentru integrarea în mulțime. Tragismul este reprezentat sub forma pretenției de a rămîne liber. Nietzsche a arătat care este cea mai înaltă formă de superioritate individuală. Cînd aceste individualități sînt nevoite să intre cu un rol modest în societate, să se asimileze la un număr de ordine oarecare, simt un sentiment penibil de copleșire, de absorbire, de fatalitate care duce la tragism.

La atitudinea tragică mai duce și sentimentul de singurătate, omul de rînd suferind atunci cînd nu este suficient încadrat, pentru că nu poate să rămînă singur cu problemele și grijile lui, dorind o înserare într-o ordine care să-l cuprindă. În locul filozofiilor care puneau în valoare individul cunoscător, susținînd că lumea exterioară nu există fără subiect, vin filozofiile care fac o legătură între subiect și obiect, pentru ca în secolul XX fenomenismul să lupte în contra psihologismului și istorismului, suprimînd valoarea individualului și topindu-l în univers. Esențele, conceptele care animă realitatea depășesc pe individ, iar structuralismul înlătură toate veleitățile individualului, dînd importanță întregului. Se impune realismul, valorile se obiectivează pînă la entități (Schiller), toate filozofiile totalitariste și realiste neavînd alt sens decît să dea omului un sentiment de încadrare în univers, punîndu-l în contact cu existența.

Din aceste tendințe reies însă o serie de consecințe de tragic filozofic. Acesta reiese și din antinomiile dintre posibil și real, finit și infinit, general și individual. Orice acțiune omenească se găsește în alternativa de a alege între o soluție sau alta. Dar orice alegere însemnează determinare, identificare, introducere într-o formă. Nimic nu seamănă mai mult cu sinuciderea decît opțiunea. Fixarea cere o realizare în forme precise și fiind astfel eliminate toate celelalte posibilități, însemnează că avem de a face cu un fel de moarte, fiindcă viața e finită și odată fixat nu poți decît să rămîi la o formă, să te rezumi la un nimic. Însă expectativa nu dă bucuria alegerii, alternativa continuă fiind și ea tragică, după cum și fixarea este tragică [66].

O serie de valențe tragice ies din aspectul ontologic. Este antinomia dintre etern și prezent, dintre ubicuitate și unitate. Cînd ne fixăm renunțăm la toate posibilitățile de viață și de participare la existență. Limitarea face viața monotonă. Nevoia ontologică de unitate are la bază această fixare într-o determi-

nare precisă. Fixarea este mizarea pe o singură posibilitate și aceasta se face pe prețul unei nostalgii. Maurice Barrès arată tristețea cauzată de imposibilitatea de a fi totul, de a satisface mai multe existențe. Timpul poate produce tragicul așa cum a arătat Kierkegaard. Timpul ajută la fixarea unei existențe precise. Noi sîntem înlăuntrul existenței (Sein) și în existența de aici (Dasein), care se cuprinde în existența generală (Weltsein). Dar faptul că sîntem într-o existență însemnează că de la început ne îndreptăm către moarte. Această teorie foarte curioasă are origini diverse, plecînd din teologia medievală.

În afară de acest tragism al existenței, apare tragicul moral. El se înfățișează în două forme: ca un sentiment de singurătate, de izolare a individului față de mulțime și o altă formă dată de multiplicitatea eurilor noastre și de contradicțiile lor simultane. Eroii lui Corneille sînt caractere bine închegate, însă obișnuit omul nu prezintă o astfel de unitate, complexitatea eului nostru ducînd la o serie de disonanțe. Eroii lui Dostoievski și ai lui Gide se contrazic, nu sînt suflete închegate. Ele oscilează între demoniac și angelic, păcat și inocență.

Rezumînd, tragicul modern se caracterizează prin o criză a individualității, o oroare față de încadrarea colectivă și în același timp o oroare față de singurătate. Tragicul este o concepție caracteristică formelor de tranziție a culturilor[67], o stare de alarmă. Această stare de tensiune nu poate însă dăinui și se va ajunge din nou la acceptarea existenței așa cum este, concepția umoristică, care este o îmbinare de tragic și comic, ajungîndu-se astfel la o împăcare cu existența.

Să examinăm acum determinarea estetică a tragicului. Nu putem să vorbim de tragic fără să-l socotim în legătură cu o concepție generală despre viață. Este foarte greu să-l putem izola într-o accepție pur estetică. Putem vorbi de un tragic al conținutului, după cum putem vorbi și de unul al formei, al tehnicii. Aristotel definește tragicul drept un amestec de milă și de frică, aceasta fiind o definiție psihologică. În afară de aceasta Aristotel mai socotește tragicul drept un mijloc de purificare, de catharsis, întrucît asistînd la o serie de sentimente brutale ne eliberăm de pornirile josnice. După Schopenhauer, tragicul nu ar fi decît o afirmare a suferinței imanente vieții. După el tragicul semnifică triumful ideilor chiar dacă cel care le-a susținut a căzut.

Pentru a putea ajunge la o definiție obiectivă a tragicului trebuie să-l deosebim de patetic și de triste̦te. Tristul și pateticul, prin faptul că reușesc să ne miște se apropie oarecum de partea psihologică a tragicului, tristețea și pateticul fiind sentimente

care întovărăşesc tragicul, nefiind însă însuşi fenomenul tragic. O piesă ca „Dama cu Camelii" ne produce un sentiment de tristeţe, iar alte piese ne produc groază şi teroare. Acestea n-au nimic comun cu tragicul. După cum a remarcat Max Scheler, tragicul se percepe fără emotivitate, cu un fel de răceală şi chiar cu seninătate. Tragicul rămîne detaşat de eul nostru, ca un aspect obiectiv. Nu se produce în percepţia tragicului un dezechilibru de ordin afectiv, tragicul fiind mai mult un aspect de valoare.

Privind fenomenul tragicului obiectiv, pentru a-i prinde esenţa, el ne apare ca o formă de destin a unei personalităţi unitare. Gabriel Marcel arată că această personalitate poate să fie un colectiv, o familie sau chiar un popor. Pentru a ajunge la tragic trebuie să avem o personalitate cu un puternic caracter dominant, de dimensiuni mari, eroice, personalitate care poartă valori, semnificaţii de mare valoare etică, politică sau religioasă. La persoane fluide, cum sînt eroii lui Marcel Proust nu poate să fie vorba de tragic.

Personalitatea purtătoare de valori şi bine închegată pentru ca să ajungă la tragic, trebuie să aibă un conflict, să întîlnească o forţă de dimensiuni egale. Cînd o mare voinţă, abnegaţie, sau ambiţie se sfărîmă avem tragicul. Dacă forţa exterioară este de mică importanţă ajungem la comic. Tragicul reiese atunci cînd forţa este de mari dimensiuni. În fine pentru a se realiza tragicul avem nevoie şi de victoria forţei de opunere, personalitatea fiind învinsă. Distrugerea personalităţii poate să se facă fie fizicește prin moartea eroului, dar mai poate să fie făcută şi prin suprimarea valorii morale, reducerea importanţei eroului la nimic, moartea vie, aşa cum o găsim în tragediile lui D'Annunzzio. A patra condiţie pentru realizarea tragicului este ca lanţul de nenorociri care duce la distrugerea personalităţii, să fie exercitat asupra aceleaşi persoane şi dacă se poate de aceeaşi forţă. Această condiţie nu este obligatorie. Trebuie în orice caz ca acţiunea să fie unitară şi forţa să rămînă aceeaşi fie că e vorba de una exterioară, fie că e vorba de una interioară (pasiune, viţiu). În fine distrugerea trebuie să se impună printr-un caracter de strictă necesitate, să pară inevitabilă. Kierkegaard observă că tragicul antic se deosebeşte de cel modern. În tragicul antic distrugerea vine din exterior, pe cînd în cel modern vine din cauza unei boli interne, nenorocirea fiind inclusă în însăşi structura sufletească a eroului.

Scheler afirmă că boala nu aduce tragicul şi dă exemplu piesa „Strigoii" de Ibsen. El crede că tragicul nu iese din necesitatea de ordin biologic. Aceasta este însă neadevărat, pentru că exem-

plul nu este fericit ales. În piesa lui Ibsen nu avem tragic pentru că eroii sînt personalităţi mijlocii [68]. Boala poate determina tragicul dacă se exercită asupra unei mari personalităţi. Scheler crede că tragicul ar fi dat de finalismul suprem al valorilor în care credem. Aşadar se pune aici problema soartei şi a destinului. Nu orice om are un destin. Destinul este făurit de noi, este o fatalitate inclusă într-o structură sufletească care îşi comandă existenţa, în timp ce soarta este o acumulare de întîmplări produse de hazard neavînd asupra ei nici o posibilitate de modificare [69].

Între morală şi tragic există o legătură. Mulţi cred că tragicul iese din exterminarea unui erou care îşi face datoria, care este un bun cetăţean. Aceasta nu este însă adevărat. Sînt producţii artistice care n-au nici o semnificaţie morală şi dau cu toate acestea tragicul, aşa cum este în muzică (Berlioz, Wagner). Dar în afară de acestea un om care satisface conştiincios legile datoriei este un tip conformist şi nu dă un efect de tragic. Nici cel care calcă morala, un rău făcător sau un criminal dacă este lovit, nu dă tragicul. Deci fie că urmez morala fie că o calc, prin aceasta nu apare fenomenul de tragic. Legătura tragicului cu morala este deci aproape inexistentă [70]. Ea apare totuşi atunci cînd morala curentă este depăşită printr-o altă morală şi cel care o susţine cade învins. În acest caz apare tragicul. Tragediile lui Prometeu şi Isus sînt legate de o ieşire din morala curentă, tendinţa de a afirma noi sfere de valoare, un sens nou de existenţă. Nu putem să scuzăm pe eroul tragic de vinovăţie pentru că chiar dacă există o vină, ea nu este a eroului ci a societăţii.

Tragicul se caracterizează deci prin : existenţa unei mari şi unitare personalităţi, care este în conflict cu o forţă egală, cu un lanţ de nenorociri care vin inevitabil din exterior sau interior, cu care se dă o luptă pentru afirmare de valori şi depăşire a moralei curente, ajungîndu-se la un deznodămînt nefavorabil pentru erou.

Volkelt deosebeşte cîteva varietăţi de tragic : a) *deprimant şi stimulent.* Primul se caracterizează prin aceea că eroii suportă distrugerea lor cu supunere şi umilinţă. În tragicul optimist, stimulent deşi eroii pier, rămîne ideea pentru care s-au sacrificat. b) *Exterior şi interior.* Conflictul poate veni din exterior sau din conştiinţa noastră. c) *Tragicul cu eroii vinovaţi şi cel cu eroii nevinovaţi.* Am văzut că nu se poate aplica noţiunea de culpă. Totuşi unii eroi pier dintr-o simplă neglijenţă, iar alţii au o vină (o pasiune, o călcare de lege) pentru care sînt desfiinţaţi.

Tragicul se întîlneşte în toate artele. Evident că este întîlnit mai mult în dramă, teatru, dar se poate concepe şi în roman

(Balzac, Dostoievski) şi chiar în sculptură (grupul Laocoon). Efecte de tragic se pot obţine şi în muzică, iar Max Dessoir crede că şi în arhitectură se poate sugera tragicul. Aici este vorba însă mai mult de o asociere şi de imaginaţie, decît o realizare directă a tragicului.

LV. SUBLIMUL

Studiile care tratează această categorie estetică sînt foarte numeroase, orice operă filozofică conţinînd reflexii asupra sublimului. Majoritatea acestor teorii se încadrează însă în teoria psihologică, studiind efectul pe care-l produce asupra noastră sublimul. Teoria cea mai obişnuită este cea a lui Berkeley, care socoteşte sublimul drept o combinaţie între frică şi durere, un sentiment penibil în faţa unei forţe naturale dezlănţuite. După Kant sublimul este un sentiment mixt, compus din frică şi admiraţie. Forţele naturale dezlănţuite ar produce un sentiment de frică combinat cu unul de admiraţie. Hartmann şi Karl Groos sînt pe aceeaşi linie, arătînd efectul depresiv pe care-l produce asupra noastră contemplaţia acestor forţe dezlănţuite, fiind vorba de un sentiment de intimidare, care ne face să ne dăm seama de relativitatea şi micimea forţelor noastre. Lipps susţine că sublimul este un amestec de plăcere şi neplăcere. Volkelt respinge această interpretare, arătînd că din punct de vedere tipologic psihologic, sublimul produce efecte foarte variate. La multe persoane sublimul produce o intimidare, o depresiune, însă pentru altele este un stimulent, producînd o creştere a potenţialităţilor. Explicaţiile pur psihologice se pot înmulţi, însă ele nu pot să fie satisfăcătoare. Trebuie să căutăm explicarea în alte aspecte, care să fie degajate de subiectivitate, să apară obiectiv. Ca şi la tragic vom percepe mai întîi o evaluare sau o fixare de valori. De la început vom spune că tipul de valoare care este inclus în fenomenul sublimului face parte din ordinea dialecticii dintre finit şi infinit. Este vorba de un raport de situaţie între lucrurile finite şi cele infinite. Situaţia cunoştinţei noastre în raport cu infinitul este şovăitoare, aproape în nici una din formele noastre de cunoaştere infinitul nefiind inclus. Infinitul scapă oarecum cunoaşterii noastre, formele noastre de cunoaştere neputînd să-l determine precis. Spaţiul presupune infinitul, dar această categorie n-a putut să fie definitiv determinată de nici o filozofie şi de nici o conduită de comportare. Noi explicăm infinitul prin mari dimensiuni şi atîta tot. Nici timpul nu poate

explica mai bine infinitul. Infinitul timpului şi al mişcării nu poate să fie încadrat în conştiinţa noastră. Noi printr-un artificiu oprim curgerea permanentă a lucrurilor, le fixăm un moment, pe care-l numim prezent şi prin această detaşare reuşim să ne facem o oarecare idee despre mişcarea continuă.

După Bergson această prindere a timpului se face prin intuiţie, dar nici chiar prin această intuiţie noi nu putem să avem conştiinţa mişcării absolute. În momentul cînd s-a fixat conştiinţa mea, curgerea timpului a realizat deja o transformare. Conştiinţa noastră se fixează pe un moment care a rămas în urmă. Un prezent propriu-zis nu poate fi perceput. Ceea ce de obicei numim prezent nu este în fond decît tot trecut. Hammelin discută acest fenomen de alteraţiune, care face ca atunci cînd luăm contact cu realitatea ea să fie deja schimbată. Iată deci că nici timpul nu poate să ne permită să sesizăm infinitul. Categoriile cunoaşterii care presupun infinitul nu fac altceva decît să reducă infinitul la o situaţie de limită, cunoaşterea fiind condusă de o lege a economiei, care reduce infinitul la finit. Orice cunoaştere ar fi deci o refulare, o inhibiţie. Din cauză că tot ce este dincolo de limita la care am redus infinitul, ne trimite înştiinţări de existenţă, se naşte dialectica dintre infinit, metafizic şi finit, pozitiv.

Definiţii, chiar filozofice, asupra infinitului nu se pot da. Una din încercările de definire spune că infinitul n-are nimic precis, n-are nici o caracteristică. Astfel definit infinitul se asimilează cu neantul. Dilema constă în faptul că ori asimilăm infinitul cu neantul, ori îl definim în raport cu ceva şi atunci devine finit. Am văzut în unul din capitolele anterioare că omul este un animal absurd, care se ridică în contra instinctelor vitale, elanul vital fiind comprimat refulat în orizonturi finite.

Sublimul poate să fie acum definit ca o realizare estetică, care vrea să rupă limitele impuse. Sublimul cere o forţă de mărime neobişnuită care fiind oprită în desfăşurarea ei produce acest fenomen. Sublimul se bazează pe trei elemente : o idee de spaţiu, una de timp şi una de putere (Kraft), care se desfăşoară şi care este oprită. Kant deosebeşte două feluri de sublim : unul matematic, (formele spaţiale care se cuprind în formele cunoaşterii) şi sublimul forţei în desfăşurare. Sublimul este însă un produs omenesc. Chiar cînd e vorba de natură, sublimul unui lanţ de munţi, al unei furtuni pe mare, avem de-a face cu reprezentări antropomorfice, imagini omeneşti aplicate naturii.

După Lipps, dintre fenomenele sufleteşti, numai cele referitoare la voinţă pot să producă sentimentul de sublim. Însă această limitare nu este reală, fiindcă toate fenomenele sufleteşti pot să producă sublimul. O putere de muncă colosală, un suflet generos

și desigur și o acțiune de voință colosală dau efecte de sublim. Deci din punct de vedere general sublimul este o revărsare a unui conținut definit, care rupe o formă strîmtă ce-l îngrădește. Avem de-a face cu o revoltă a fondului contra formei. În asemenea cazuri, cum se întîmplă în romanele lui Tolstoi, fondul nu mai poate fi tratat cu mijloacele comune, care par meschine și atunci el se exprimă în mod nativ prin mijloace care întrec orice expresie a timpului, sau a stilului național. Putem deosebi două categorii de sublim :

a) *Sublimul inform* : în acest caz conținutul a fost atît de puternic încît nu s-a putut găsi o formă precisă pentru tratare. În această categorie s-ar plasa operele de artă plastică sau literară, care nu au contururi precise, care nu au putut să fie prinse într-un cadru.

b) *Sublimul de formă*, care se apropie de caracteristic, este legat de realizările care au depășit formele de tratare obișnuită. În tablourile lui Rubens, corpurile omenești au o putere și o grandoare, care nu este deloc realistă, trecînd peste formele de redare curentă a corpului omenesc. Această redare a unor forme supraomenești dă sublimul formelor ce nu pot fi reduse la obișnuit. În fine toate formele de colosal, statui imense, templele egiptene, piramidele, dau efecte de sublim. Uneori sublimul este redat prin închiderea unei forțe supraomenești într-o formă precisă, dar fondul amenință continuu să spargă limitele care i-au fost impuse. Un exemplu ar fi statuia lui Bartholomeo Coleone, în care simțim trepidarea unui fond închis într-o formă ce abia poate să-l mai țină. Deci trebuie să reținem că sublimul nu este dat decît de forțe grandioase, care amenință îngrădirile ce opresc desfășurarea lor, sau ajung să le rupă.

Volkelt deosebește mai multe varietăți de sublim :

a) *Înfricoșătorul.* Este adevărat că frica produsă de o forță în desfășurare, așa cum o găsim în infernul lui Dante, sau în unele episoade biblice, poate să dea efecte de sublim. Dacă este vorba de o frică comună produsă de apariții fantastice sau de teroare nu poate să fie vorba de sublim.

b) *Cruzimea.* Sînt forme de cruzime care pot să dea efecte de sublim. Scenele din „Război și pace" a lui Tolstoi, picturile lui Goya, produc sublimul. Atunci cînd este însă vorba de scene sadice, sau povestiri crude, care descriu forme de cruzime fizică sau morală (tortura prin speranță, un condamnat la moarte căruia i se dă impresia că poate scăpa, pentru a fi prins tocmai în momentul în care se credea liber), nu poate fi vorba de sublim.

c) În fine mai sînt varietățile de *sublim stimulent : demnitatea, majestatea, sărbătorescul, festivul. Acestea sînt însă numai mo-*

duri de realizare a grandiosului, neavînd nimic de-a face cu sublimul [71]. Din varietăţile lui Volkelt puţine îndeplinesc condiţiile pe care le cere fenomenul sublimului, cele mai multe intrînd în alte categorii estetice.

LVI. FRUMOSUL

În concepţiile estetice actuale este încă o mare confuzie în ceea ce priveşte categoria frumosului. Cîteodată frumosul înlocuieşte esteticul, adică este considerat drept fenomenul care formează baza speculaţiei estetice. În alte teorii este socotit frumos ceea ce este reuşit din punct de vedere estetic, neizbutirea sau ratarea dînd urîtul. Această concepţie formulată de formalişti şi expresionişti de tipul lui Croce, este prea strînsă, întrucît sînt opere nereuşite care rămîn totuşi frumoase, după cum sînt opere în care eroii sînt caracterizaţi prin situaţii din cele mai frumoase, opera fiind totuşi neizbutită.

Frumosul trebuie tratat drept o categorie a esteticului. Pentru a-l putea determina precis va trebui să-l opunem caracteristicului, care este categoria antipodică frumosului [72].

Primul element al noţiunii de frumos este *impresia de totalitate, de organism.* Ori de cîte ori părţile operei de artă satisfac o perfectă solidaritate estetică, fiecare integrînd *armonia ansamblului* obţinem frumosul. Apoi frumosul produce *o plăcere directă, simplă şi imediată.* Această plăcere iese *dintr-o anumită sensualitate,* este dezinteresată şi se referă la formă. Stendhal spune că frumuseţea este o făgăduială de fericire, pe care o percepem imediat ca atare. Lipps insistă pentru a arăta că este vorba de o plăcere simplă şi nu de una diferenţiată, directă şi nu indirectă, care este specifică fenomenului de caracteristic. Cînd avem de-a face cu o plăcere diferenţiată, compusă, complicată cu elemente eterogene, cînd ne plac lucrurile care nu plac în mod curent, care nu sînt gustate de toată lumea, lucruri rare, uneori absurde, avem de-a face cu o plăcere care se afirmă printr-un conflict, avînd de-a face cu un fenomen de caracteristic [73].

În al treilea rînd frumosul ne dă o impresie de echilibru, o siguranţă de sine în tratarea obiectului estetic. Este o foarte mare apropiere între aspectul clasic al lucrurilor şi aspectul lor frumos. Frumuseţea este legată — cu oarecari excepţii — de creaţia clasică, de echilibru sufletesc, calm, de armonie, justeţe, proporţie.

În rezumat ori de cîte ori avem de-a face cu percepţia unui organism ale cărui părţi sînt legate între ele solidar, dînd impresia de echilibru clasic în creaţie şi producînd o plăcere simplă, directă şi spontană, vom putea spune că sîntem în faţa categoriei frumosului.

LVII. CARACTERISTICUL

Această categorie estetică se opune frumosului. În loc de solidaritate a părţilor avem o exagerare a unei părţi, sau grupe de părţi, în dauna totului. Caracteristicul este triumful unui grup, totalul fiind definit printr-un singur atribut, care poate să ne dea o indicaţie generală asupra întregii opere. Caracteristicul este învecinat cu grotescul, care este exagerarea sau deformarea unui detaliu, şi este învecinat cu comicul, fiind o caricatură minimală. În ceea ce priveşte plăcerea produsă de caracteristic este diferită de cea produsă de frumos. Este o plăcere complicată compusă din nuanţe de plăcere şi neplăcere, mijlocită de elemente eterogene. Nu mai este o plăcere afectivă, ci una intelectuală, fiind trezită de anumite judecăţi, care au ceva de revelaţie, de descoperire. Pentru ca un lucru caracteristic să ne placă trebuie să-l descoperim. La început caracteristicul pare urît, fiindcă în acest fenomen avem o suspendare a plăcerii directe, o rezistenţă în faţa plăcerii afective, pentru ca mai tîrziu să ne procure o plăcere prin descoperirea elementului caracteristic. Fenomenul de caracteristic reuşeşte să producă plăcere printr-o serie de asociaţie şi printr-un fenomen de transpoziţie a noastră în esenţa lui intimă. Caracteristicul nu poate fi prins direct, ci printr-o comprehensiune care prinde sensul. În fine prin analogie cu ceva frumos caracteristicul este adaptat şi înţeles, fiind primit în sufletul nostru printr-o comparaţie pentruca apoi să producă un sentiment de agrement, identic cu cel produs de frumosul propriu-zis.

Întîlnim percepţia unor opere de artă care nu se face pe calea comprehensiunii, ci pe calea raţionamentului. În actul percepţiei se produc raţionamente rapide. Fenomenul de caracteristic este adeseori perceput şi asimilat printr-un raţionament.

Caracteristicul este însoţit şi de un fenomen de recunoaştere. Recunoaşterea este una din modalităţile memoriei, prin care reuşim să identificăm ceea ce percepe cu ceea ce am perceput mai înainte, prin acel sentiment „du deja vu". Prin acest fenomen de recunoaştere reuşim să introducem caracteristicul

în categoria frumosului. În fine caracteristicul este un fenomen realist. El se adresează vieții mai ușor și mai direct decît frumosul. Frumosul este rar, îmbinarea poliarmonică realizîndu-se cu greu. De obicei un lucru e frumos într-o parte și mai puțin frumos în alta. Din această îmbinare de urît și frumos apare caracteristicul. Cînd s-a făcut artă realistă, caracteristicul a fost categoria estetică cea mai des întrebuințată. Caracteristicul a fost revelat de romantici, afirmîndu-se din ce în ce mai mult, pînă cînd a ajuns la burlesc și urît în timpul naturalismului. Revoluția estetică de la începutul secolului trecut a constat în înlocuirea categoriilor care dădeau o plăcere directă prin categorii care dau o plăcere prin recunoaștere, revelație. Plăcerea afectivă a fost înlocuită cu cea intelectuală.

Operele de artă devin pledoarii în favoarea urîtului. Pînă la Wagner și Berlioz, disonanțele făceau parte din cîmpul urîtului. Întreaga operă a lui Wagner este o pledoarie pentru a accepta disonanța în muzică. Încetul cu încetul porțiuni din domeniul urîtului sînt integrate în frumos. În locul liniilor armonice din portretele lui Rafael și Titian, avem liniile cu torsiuni, liniile brusce, neîmbinate din desenele lui Goya și sculpturile lui Rodin, care produc la început un efect displăcut pentru ca încetul cu încetul să devină plăcute pentru că revelează realul unor lucruri, dînd o plăcere de ordin intelectual. În ceea ce privește raporturile de culoare, picturile clasice întrebuințează tranziția de culori, gradarea de la alb la negru și culorile șterse, stinse. Caracteristicul apare cu contrastul de culori din picturile lui Manet. În muzică frumosul este reprezentat de Mozart, Haydn, Beethoven, iar caracteristicul de Strauss, Wagner, Debussy. În fine în literatură caracteristicul întrebuințează metafora, exagerarea și comparația care nu e organică, dînd operele de mare fantezie.

LVIII. INDIVIDUALUL ȘI TIPICUL

Individualul este o categorie care se leagă mult de caracteristic, iar tipicul însoțește frumosul. Putem concepe însă un frumos individual așa cum este de pildă în pictura lui Botticeli. Este mai greu de conceput după cum spune Volkelt — un caracteristic al tipicului [74]. *Caracteristicul este legat de detalii, de aspecte unice ale lucrurilor.* A spune că un tip de avar poate fi caracteristic la Molière și caracteristic la Balzac este în fond un joc de cuvinte. Evident că sînt mici diferențe, dar acestea

nu dau individualul, ci se leagă de originalitatea autorului. *Tipicul cu caracteristic cade în individual.* Individualul se ocupă cu ceea ce este trecător, cu ceea ce este particular în spaţiu, aparţinînd unui anumit loc. Aşa sînt eroii lui Dickens, Cehov, George Elliot.

Individualul este de asemenea caracterizat prin particularitatea în timp, nefăcînd parte din permanenţă, din eternitate. În fine individualul conţine particularităţi care îi vin de la hazard, de la întîmplare ele nefiind niciodată previzibile. În fine menţionăm şi particularităţile individualităţii psihice, care fac pe unii oameni să nu reacţioneze la fel cu ceilalţi, tipuri foarte originale, care cîte odată trec la grotesc, cum întîlnim la tipurile de nevropaţi. Tipicul se caracterizează prin generalitate, permanenţă, eternitate, aspect de previzibilitate, ordine morală, aspect social.

LIX. GRAŢIOSUL

Graţia se exprimă prin două elemente : unul principal care ţine oarecum de aspectul exterior fizic, aşa cum au susţinut teoriile secolului XVIII, lipsa de efort, mişcare suplă şi al doilea element care este un anumit echilibru sufletesc, un suflet frumos după teoria lui Schiller şi Volkelt. Se mai adaugă la acestea şi dimensiunea redusă.

Graţia ar fi o combinare dintre mişcarea suplă şi sufletul frumos. Teoria mişcării fără efort explică graţia corpurilor omeneşti şi animalelor, iar teoria sufletului frumos explică graţia personajelor din romanul lui Turgheniev şi a fetelor din romanele englezeşti.

Graţia fizică este redată în plastică iar cea sufletească în literatură.

LX. URÎTUL

Prima teorie este a lui Croce, care consideră drept urît, ceea ce este nereuşit din punct de vedere estetic. Am mai spus însă că sînt opere reuşite care dau totuşi impresia de urît. În fine ar mai fi urîtul tehnic, desprins din anumite exagerări şi disonanţele în muzică.

Cu această categorie încheiem capitolul referitor la categoriile estetice. Ar mai fi şi altele, însă analizate ele se reduc la cele tratate de noi. Am examinat categoriile specifice, din care se pot determina altele prin dozări care duc la o adevărată chimie estetică [75].

CONCLUZII

Încheind cursul de Estetică Generală, formulăm următoarele concluzii, referitoare la metode, autonomia faptului estetic, forme, aspecte etc.

În ceea ce priveşte metodele am arătat că punctul nostru de vedere este eclectic. Interesul esteticii este să-şi lămurească cît mai multe probleme şi deci orice metodă care ar ajuta la aceasta este bine venită, făcînd rezervele cuvenite atunci cînd ameninţă să devină imperialistă.

Am arătat că nu se poate susţine o completă autonomie a faptului estetic, sufletul omenesc fiind un tot, opera de artă fiind o combinaţie de elemente estetice şi anestetice. Din teoria artei pentru artă rămîne o tendinţă către autonomie, cerîndu-se să studiem fenomenul estetic pe cît posibil în specificul lui.

Relativ la cearta dintre formalişti şi esteticienii partizani ai conţinutului am spus că acest dualism este o falsă problemă a esteticii. Opera de artă nu trebuie concepută ca o structură cu două elemente : fond şi formă, care se opun, pentrucă fondul şi forma se determină reciproc. Socotite izolat, atît fondul cît şi forma ar fi anestetice. Ne interesează raporturile dintre elemente, care dau un efect ce conţine ceva în plus peste suma lor.

Aceeaşi atitudine am avut-o şi faţă de aspectul obiectiv şi subiectiv al artei. Partizanii transpoziţiilor prin simpatie cred că toată arta se reduce la un capitol al psihologiei. Noi am arătat că arta are un obiect, un material care există în afară de noi. Această antinomie este bazată pe un dualism fictiv, fiindcă opera de artă constă într-o serie de relaţii dintre un material, o sensibilitate şi o concepţie.

Am arătat apoi că ceea ce caracterizează pe om este poziţia faţă de biologic şi faţă de cosmic. Religia, morala, etica, economia şi estetica sînt fenomene de oprire a impulsiunilor di-

recte, de suspendare a plăcerii biologice, directe pentru a fi înlocuite cu plăceri sublimate.

Ne-am pronunțat apoi pentru frumosul artistic care se deosebește de cel natural, care este expresia directă a biologicului.

După acest curs de estetică generală vom trata în cursul anului viitor partea specială a esteticii ocupîndu-ne de problemele ridicate de fiecare artă în parte, căutînd să explicăm mecanismul artelor.

NOTE ALE EDIȚIEI

[1] Am redat acest sumar în întregime și nu am efectuat nici o modificare pentru a permite cititorilor să observe că în ciuda aparențelor Mihai Ralea — fără să construiască un sistem estetic — știa să gîndească sistematic. Astfel această tablă de materii va permite să se constate concepția de ansamblu a gînditorului român despre estetica generală — spre deosebire de esteticile speciale ale artelor de ramură. Secțiunile mari *(Estetica socotită știință, Metodologia estetică, Determinarea faptului estetic, Autonomia faptului estetic, Problema culturii estetice, Problema stilului, Fenomenul estetic în aspectul său subiectiv, Aspectul obiectiv al faptului estetic, Valorificarea fenomenului estetic, Critica artistică, Categoriile artistice)* ni se par semnificative pentru concepția sa de ansamblu. Pe de altă parte, trebuie remarcat că, autorul are în vedere nu numai destinul esteticii ca disciplină ci și statutul ontic al faptului estetic, căile de a-l aborda, privind lucrurile în dubla lor relație între creație și receptare. Avem astfel în față o viziune de ansamblu asupra disciplinei pe care atît cursurile premergătoare cît și cele care urmează o vor complini și îmbogăți. Capacitatea de cuprindere vădită cu acest prilej surprinde în mod plăcut și ne face să socotim acest curs ca cel mai reprezentativ în cadrul prelegerilor unite în acest volum. Datorăm mulțumiri deosebite pentru felul în care indicațiile rudelor și însemnările personale ale studenților profesorului Mihai Ralea — Aurel Prodan și Bodnariu au putut sta la temelia prezentului curs după ce a fost revizuit de autor.

[2] Delimitarea de mai sus este cea tradițională în sensul că teoria diferitelor arte este adesea denumită ca estetica ei. Din păcate se pare că Mihai Ralea nu a apucat să țină decît cursul de estetică muzicală și cel de estetică a artelor plastice, celelalte — la care se adaugă în proiect și baletul — rămînînd la nivelul intențiilor.

[3] Estetismul ca tendință a fost teoretizat între alții și de Ruskin, iar la noi s-au manifestat tendințe autonomiste numeroase în perioada interbelică fără ca ele să ducă la exagerările și simplificările cunoscute. Într-un fel estetismul a reprezentat în această perioadă și un mijloc — ineficace e drept în mare măsură — de afirmare a libertății creației artistice și de delimitare a tendințelor retrograde, reacționare extrem de virulente în epocă. Dar panestetismul de care vorbește Mihai Ralea apare uneori și la gînditorii care cu greu ar putea fi acuzați de estetism cum ar fi Tudor Vianu, cunoscut prin sublinierea unității dintre autonom și heteronom. Fraza sa după care „arta este forma superioară a muncii omenești" nu este însă o stabilire estetică a unei ierarhii cît încercarea de a stabili originea artei în practică și de a-i da în viața reală rolul pe care-l merită.

[4] Concepția lui Descartes este oarecum simplificată, iar caracterizarea ei ca refuzînd idealismul este eronată, cunoscută fiind poziția sa general dualistă în toate privințele, implicit adevărul, un anumit fatalism este implicat aici, dar în alt sens.

[5] Naturalismul, Pozitivismul și Evoluționismul sînt tratate aici global, nediferențiat cu toate că nu putem unifica în acest fel un curent artistic, unul filozofic și altul biologic. Considerarea lor ca expresie a cercetării realității „așa cum este ea" le unifică la prima vedere, dar trebuie să notăm că o deformare intervine în orice reflectare, iar dacă în cazul naturalismului și evoluționismului relația cu realitatea rămîne directă în cazul pozitivismului, în ultimă instanță, avem de-a face cu un curent filozofic idealist subiectiv. Apropierea — posibilă didactic — ar fi necesitat aceste precizări.

[6] Ideia că prestigiul culturii a contribuit la constituirea esteticii este justă dar insuficient de explicită în acest pasaj. În fapt, înflorirea și prestigiul dobîndit de formele culturii începînd din Renaștere creaseră un climat favorabil nașterii a numeroase discipline științifice, ceea ce și explică procesul rapid de autonomizare a domeniilor de cercetare. Într-un sens individualizarea valorilor a dus la nevoia de a le considera teoretic și astfel prestigiul faptului de cultură ca atare a generat nevoia interpretării lui științifice.

[7] Individualismul este la fel o idee constitutivă a culturii burgheze de la începuturile ei și era firesc ca fenomene atît de unice și irepetabile ca cele artistice să capete o aură de validitate în plus, în ambianța spirituală modernă.

[8] Deși justă, explicația ni se pare oarecum lineară. Dezvoltarea ideilor estetice nu a avut loc numai în perioade de stabilitate și pasivitate și nu trebuie să înțelegem acești factori decît ca pe un cadru extrem de general în interiorul căruia pot coexista nu odată tendințe contradictorii.

[9] Explicația condițiilor care au favorizat dezvoltarea conștiinței estetice ca și a esteticii însăși este — poate mai mult ca oricînd — schematică din rațiuni didactice. Procesul de ansamblu al dezvoltării conștiinței sociale și a formei sale estetice este mult mai complex.

[10] Ideia artei ca „formă de lux" va fi reluată de Mihai Ralea atît în cursuri cît mai ales în *Explicarea omului.* Formularea nu trebuie înțeleasă în sensul inutilității, gratuității artei, ci ca expresie a ideii că ea se detașează ca formă autonomă a spiritului doar în clipa în care societatea își poate îngădui să o detașeze de sincretismul valorilor de alt tip. Ideia nu apare clar la Mihai Ralea, dar din ansamblul operei sale ea se desprinde implicit.

[11] Concepția despre evul mediu ca o lungă noapte spirituală a fost infirmată în numeroase privințe — inclusiv cel al doctrinelor estetice sau chiar teologice — de cercetări mai recente.

[12] Este știut că în 1750 Baumgarten în lucrarea sa fundamentală dă însăși titlul disciplinci, estetica. În traducere directă apare limpede că este vorba de un contact ce are loc la nivelul senzorialului, conceput însă complex, în relație cu afectul și rațiunea.

[13] Accepția termenului „subiectiv" utilizată aici este corectă dar prea îngustă. În fond e vorba de teoria „einfühlungului" de nuanță psihologistă. Nu mai puțin „subiectivă" dar în alt sens era și „metoda impresionistă" discutată anterior.

[14] Ni se pare necesară o nuanțare suplimentară a lucrurilor pentru că dialectica relației obiectiv-subiectiv este mai complexă decît a putut fi înfățișată aici. Legile simetriei există într-advăr obiectiv, independent de conștiința individului, dar totuși nu sînt semnificante decît în raport cu el, pentru el. Existența artei ca instituție socială este obiectivă dar realitatea ei este socialmente constituită în, prin și pentru conștiința socială a indivizilor, grupurilor sau claselor.

[15] Este ceea ce se întîmplă cu un anumit gen de pozitivism care prin caracterul său descriptiv ajunge să piardă din vedere chiar și specificitatea fenomenului cercetat cum este cazul în mare măsură cu tendințele scientiste în estetica modernă. Critica lui Mihai Ralea este valabilă într-un anumit sens pentru numeroase orientări la modă cum ar fi teoria informației, semiotica, structuralismul, mai bine zis pentru absolutizarea valabilității acestora, pentru lipsa de rezerve în fața poziției de principiu a unora dintre reprezentanții acestora, care consideră opera ca un obiect ce poate fi analizat pînă la capăt exclusiv prin metode „obiective".

[16] Distincție, de mare valabilitate, făcută de Mihai Ralea în spiritul materialismului istoric pe care el îl utilizează încă în teza sa de doctorat

din 1923 privind ideea de revoluție în doctrinele socialiste. Ea este nedezvoltată aici pentru a evidenția că funcțiile însești sînt structurate și că ar fi greșit să se înțeleagă doar că, în timp ce structura este relativ stabilă, funcția este mai ales mobilă. O asemenea distincție prea tranșantă duce la formulări ca cele în care se afirmă că „operele de artă țin în general de moda timpului în care apar", iar permanența le-ar fi dată de originalitatea creatorului lor. În fond, momentul concret-istoric și cel general-uman sînt dialectic îmbinate, iar constituirea lor are un caracter procesual evident.

[17] Fără îndoială că valorile estetice diferă după tipul de cultură căruia îi corespund, dar de aici nu trebuie trasă concluzia că epocile au neapărat raporturi de culoare sau alte componente formale preferențiale sau tipice.

[18] Este vorba probabil de W. Deonna.

[19] Critica adusă metodei fenomenologiei se îndreaptă de fapt, mai ales, împotriva unora din excesele ei. Avem aici o reacție la atomismul experimentalismului, dar totodată aspectul fenomenal nu este pierdut. Unul dintre reprezentanții contemporani ai acestei poziții — esteticianul Mikel Dufrenne — o probează în analiza pe care o face obiectului estetic, receptării operei ca și categoriei poeticului. Cît privește afirmația că „materialul din Istoria artelor este înlăturat" ea nu este aplicabilă fenomenologiei în ansamblu.

[20] Formularea este excesiv de categorică și, prin aceasta, inexactă. Există fenomene ce sînt produsul tocmai al unei majorități și care prin aceasta sînt revoluționare.

[21] Distincția de mai sus între normă și valoare ni se pare excepțional de interesantă și ea reabilitează conceptul de normă — înțeles exclusiv în sens de constrîngere, de prescriere exterioară a unor „rețete".

[22] În legătură cu eclectismul adesea pomenit al lui Mihai Ralea se vehiculează părerea că în opera lui nu există nimic original, totul este împrumutat și, prin urmare, nu s-ar putea vorbi de o concepție proprie, călăuzitoare. Nu este cazul să analizăm aici concepția de ansamblu a gînditorului român dar am vrea să precizăm că, după părerea noastră, atitudinea critică dar în același timp receptivă față de diverse metodologii și chiar orientări nu este echivalentă cu lipsa de originalitate și personalitate. Într-un anumit sens nici o concepție, metodă etc. nu poate face abstracție de pozițiile de care diferă sau cu care vine chiar în contradicție, fiind obligată explicit sau măcar implicit să se raporteze la acestea. În ceea ce-l privește pe Mihai Ralea el a fost la începutul formației sale — preponderent sociologică — influențat de Durkheim și în bună măsură de Marx, pentru ca în ultima perioadă a vieții sale

influența marxismului să devină covîrșitoare. În ceea ce privește cursul de față autorul caută să se mențină pe o poziție didactic vorbind „obiectivă", ceea ce duce evident la un anumit eclectism, explicabil de altfel și prin faptul că estetica nu este considerată drept o disciplină absolut „independentă" și prin urmare lipsită de conexiuni sau interferențe.

[23] Întreg capitolul este foarte sumar, ideile sale de bază fiind abia enunțate, dar am considerat necesar ca ele să apară ca atare pentru a rămîne la sistematizarea de ansamblu făcută de autor. De altfel ideile acestea vor fi reluate pe parcursul argumentării în cadrul aceluiași curs.

[24] Discuția rămîne deschisă și astăzi, tendința generală fiind aceea de a integra și frumosul natural în preocupările esteticii. Trebuie spus că și în acest caz avem de-a face tot cu o construcție umană, modulată de evoluția socială, chiar dacă în acest caz obiectul care declanșează emoția estetică este un produs al naturii.

[25] Depinde în ce sens este înțeleasă — influența „naturii". E drept că în arhitectură însești organizarea spațială este determinată de ambianță, dar nu se poate spune că anumite motive muzicale, ba chiar organizarea sonoră nu își au obîrșia — în ultimă instanță — în natură.

[26] Întreaga concepție după care frumosul natural este anestetic ni se pare amendabilă pornind de la premiza că acestuia nu i s-ar putea aplica valorificarea. Dacă se poate spune apoi că frumosul natural nu face decît să-l copieze pe cel artistic, sau să fie un ecou al acestuia, nu văd de ce nu s-ar putea susține și inversul. Că sentimentul de interpretare al naturii este un produs tardiv este fără îndoială exact, dar nu credem că aceasta înseamnă neapărat o „rousseauistă" perversiune socială. În condițiile contemporane de altfel interdependența dintre ceea ce e creat de om și ambianță are un rol atît de mare încît este și greu să se discute separat de ele, procesul de civilizare fiind o permanentă „umanizare" a naturii nu doar spiritualmente ci prin transformarea ei, deci prin artificializarea ei.

[27] Pledoaria pentru luciditate este fără îndoială justă în esența ei, dar totuși nu trebuie negat faptul că artiștii au o sensibilitate estetică specială și că sentimentul, emotivitatea, (inconștientul sau chiar hazardul) pot avea uneori un rol extrem de însemnat.

[28] Despre faptul că această finalitate nu este absolut autonomă și că nu trebuie înțeleasă în sens purist Mihai Ralea va vorbi nu de puține ori în lucrările sale. Pentru a defini faptul estetic în specificitatea sa o viziune ca cea de mai sus este necesară și întru totul legitimă. Vezi în acest sens capitolul XXIII.

[29] Pasajul privind critica lui M. Geiger nu este suficient de clar întrucît nu pricepem în ce sens valorificările pur estetice nu sînt tot valorificări ale omului. Ideea obiectivizării și legitimității valorii estetice nu anulează caracterul subiectiv al plăcerii, chiar dacă valorificarea estetică în ansamblul ei este condiționată în mod obiectiv.

[30] Explicația înglobînd acest element este totuși mult mai complexă și însuși Mihai Ralea vorbind de istoria umanismului o va pune în *Explicarea omului* în relație cu condițiile sociale. Este evident că individualismul de care se vorbește în cazul romantismului ca și o limitare programatică a umanismului acestei epoci erau de sorginte burgheză.

[31] Concepția despre umanism prezentată mai sus este mult mai îngustă și unilaterală decît cea care va fi prezentată în lucrarea sa din 1946 privind *Explicarea omului* și în bună măsură contradictorie. Sublinierea deosebirii omului de animal este evident absolut necesară în viziunea umanistă, dar aceasta nu anulează datele biologismului privind origina animală a omului. A vorbi apoi despre om — în toată plinătatea acestui cuvînt — înseamnă a-l înțelege nu numai ca ființă socială dar și biologică. Cît privește afirmația după care colectivismul ar impalida umanismul, ea nu este susținută prin nici un fel de argumente și nu poate fi apreciată global. Poziția lui Mihai Ralea apare de altfel mai nuanțată în capitolele imediat următoare deși în accastă perioadă viziunea lui rămîne încă în bună măsură utopică, idilică.

[32] Idealul neoclasic al lui Mihai Ralea este destul de întîlnit în epocă (vezi, de pildă, lucrarea lui Tudor Vianu — *Idealul clasic al omului*) și el reprezintă reacția intelectualilor progresiști într-o perioadă de anarhie și dezechilibru social în care viitorul se desemna încă extrem de nebulos. Refugiul către artă este caracteristic unor asemenea perioade și el fusese considerat încă de Plehanov ca o formă indirectă de protest social, chiar dacă ineficiența și lipsa de perspectivă îi limitează mult forța. Împăcarea omului cu mediul său nu este doar o problemă de armonizare spirituală, ea presupune, așa cum va arăta însuși Mihai Ralea mai tîrziu, schimbări revoluționare în structurile sociale.

[33] Deosebirea dintre Sadoveanu și Arghezi este fără îndoială sugestivă, chiar dacă nu atît de categorică. În orice caz ea nu implică judecata de valoare.

[34] Analiza este pertinentă, dar exemplele invocate arată să nu este vorba doar de o diferențiere psihologică între stilul realist și cel idealist de pildă. Intervine aici — dincolo de personalitatea artistului care poate favoriza adeziunea către un stil sau altul — și o dimensiune artistică propriu-zisă constitutivă istoricește.

[35] Realitatea artistică a acestui stil este destul de imprecisă și greu de determinat. În paragraful anterior stilul idealist era identificat cu

maniera conform căreia lucrurile sînt văzute „așa cum ar trebui să fie", ceea ce pe planul stilului colectiv credem că răspunde mai ales stilului romantic.

[36] Clasificarea în stil individual, colectiv și tehnic ni se pare o manieră fericită de a distinge între planurile în care se poate purta discuția. În rest, ca orice clasificare ea rămîne relativă și valabilitatea ei este mai ales metodologică pentru că discuțiile se pot prelungi la infinit fără a duce mai departe analiza.

[37] Reunind poziții diverse și introducînd distincții personale esteticianul român realizează în rîndurile de mai sus o caracterizare sintetică a contemplației estetice, în care perspectivele diverse — inevitabil unilateralizatoare — sînt reunite într-o viziune unitară și complexă. Prin rezervele făcute pe parcurs față de fiecare dintre pozițiile prezentate avem acum o prezentare clară și distinctă a punctului de vedere al autorului.

[38] În text este probabil greșit. E vorba de esteticieni și nu de artiști și numele lor corect este Visher și Volkelt.

[39] Distincția lui Mihai Ralea între estetic și artistic este radical diferită de punctul de vedere general susținut. De obicei artisticul este considerat pur, reprezentînd o lume aparte, autonomă în timp ce esteticul — ca o categorie mai largă — cuprinde alături de artă și valențele estetice ale naturii și vieții sociale. La esteticianul român opera de artă nu este concepută în sens purist și — inversînd lucrurile — el arată că în artistic se includ și alte elemente decît cele estetice. Observația depășește valabilitatea unui simplu și reușit joc de cuvinte, întrucît pe această cale, respectîndu-se autonomia esteticului apare limpede că arta este impură și nu poate trăi în afara elementelor anestetice. Esteticul este conceput ca o năzuință de neatins, dar Ralea nu va considera lucrul acesta un rău ci, dimpotrivă, întrucît valorile estetice ajută și ele fenomenului estetic, servindu-i drept cadru. O operă care ar fi pur și simplu estetică, susține el încă în cursul său din 1927—1928 ar apărea cam săracă. S-ar putea însă înțelege din modul în care este făcută separația dintre estetic și artistic că cel dintîi ar reprezenta un fel de „miez dur" în jurul căruia gravitează elemente anestetice, ori în operă acestea nu există ca atare ci prelucrate, transfigurate. Ideea „impurității" artei nu înseamnă — după noi — că în operă continuă să existe valori ireductibile, întrucît prin creație ele au fost subsumate unei noi realizări care nu suportă disecția fără a fi distrusă. În distincția dintre estetic și artistic mai este cuprinsă implicit o anumită viziune asupra procesului creator care schematizează lucrurile deoarece esteticul este considerat parcă a preexista pentru ca apoi, în contact cu valorile de alte tipuri, să se transforme în artistic. După cum arată

Ralea în cursul său de la Iaşi, pe care l-am reprodus aici, esteticul coincide cu artisticul numai în arta minoră, în timp ce în arta mare nu este posibil acest lucru, el fiind ca metalele ce nu pot sta în aer fără să se oxideze. În realitate însă valorile de alte tipuri nu vin să se suprapună, să se unească cu esteticul, ci prin creaţie îl constituie şi se subordonează.

[40] Dezvoltarea tehnicii ajutătoare creaţiei a infirmat numeroase dintre aceste consideraţii, la vremea lor aparent „intangibile". Posibilitatea spargerii acestor canoane este întrevăzută de altfel şi de Mihai Ralea.

[41] Teoria succesului prezentată aici pe scurt constituie obiectul unui curs special care va fi ţinut în paralel cu cele de estetică propriu-zisă şi care este inclus în prezentul volum.

[42] De fapt, Mihai Ralea nu este în dezacord cu materialismul istoric, în ultimă instanţă, iar faptul că nu există o coincidenţă între prosperitatea economică şi înflorirea artei fusese remarcat încă de Marx în observaţiile sale asupra artei greceşti antice. Argumentarea ce urmează surprinde de altfel numeroase aspecte ale relaţiei dintre viaţa economică şi artă dar nu insistă asupra unui aspect esenţial, dar mai puţin evident : economia — prin relaţiile de producţie constituie baza unei întregi suprastructuri pe care o orientează fără a-i anula autonomia iar acumularea ca proces este mult mai complexă realizîndu-se în capitalism în primul rînd prin exploatare.

[43] Punctul acesta de vedere — nu lipsit de o bază de adevăr — este fără îndoială unilateral şi prin aceasta discutabil, întrucît procesul istoric s-a petrecut şi are loc în ambele sensuri. Cît priveşte originile artei este evident că punctul ei de plecare l-a constituit în cea mai mare măsură activitatea productivă, munca şi că ele nu pot fi explicate printr-o diviziune culturală a societăţii care pe atunci era din acest punct de vedere relativ omogenă.

[44] Formularea aceasta, excesiv de categorică, este infirmată de numeroase fapte, inclusiv de unele exemple pe care le oferise Mihai Ralea. Accentul apăsat pe care-l pune din nou pe acest aspect este legat de cunoscuta teorie a amînării psihice pe care Mihai Ralea, pe urmele lui Sombart o va considera specifică omului, spre deosebire de animal. Privind cu rezervă unilateralizarea acestui punct de vedere trebuie să rămînem receptivi la subtila nuanţare psihologică pe care el o conţine.

[45] Concepţia sociologică a lui Mihai Ralea era în acea perioadă oarecum nebuloasă ceea ce explică unele inadvertenţe sau contradicţii prezente în aceste formulări în care armata este pusă pe acelaşi plan cu clasa sau suportul autorităţii religioase se pierde. Cu toată stîngăcia unora dintre explicaţiile ce urmează gînditorul român surprinde numeroase aspecte reale ale relaţiei artă-politică.

[46] Explicația originii claselor sociale, conținînd elemente reale pune pe ultimul plan cauzele economice, ceea ce evident îngustează perspectiva. Cum problema ca atare nu constituie aici obiectul principal al investigației nu este cazul să insistăm mai mult, mai ales că viziunea filozofico-socială a lui Mihai Ralea va suferi un proces de sensibilă modificare.

[47] Schematismul explicației este firesc în contextul unui curs și considerentele didactice nu trebuie să ne facă să uităm că discutînd despre artă ca instituție socială — într-o epocă în care autonomismul avea nenumărați adepți — Mihai Ralea schițează — chiar dacă numai sumar — o concepție complexă în care diverși factori — sancțiunile, moda, rasa, mediul, viața economică, luxul, politica, regimurile de guvernare, clasele, castele, națiunea, familia etc. sînt luați în considerare.

[48] Se pare că acest capitol a fost greșit numerotat ca al XLV-lea ceea ce ne-a determinat să modificăm și capitolele următoare. În text nu există nici un indiciu că ar fi existat un alt capitol al XLIV-lea iar sumarul inițial era incomplet în manuscris oprindu-se la capitolul XL.

[49] Probabil „omenesc".

[50] În discuția de mai sus concepția despre „viață" are un sens mai restrîns, cu o coloratură mai mult etică și nu în sensul larg, general-filozofic.

[51] Cu toată finețea lor, observațiile de mai sus au o coloratură mai mult psihologică și rămîn astfel inevitabil unilaterale.

[52] Punctul de vedere conform căruia valoarea religioasă era valoarea unică în comuna primitivă nu se susține prin cercetările etnografice și antropologice care toate converg către concluzia că sincretismul inițial al valorilor, nediferențierea nu permite asemenea ierarhizări. De altfel în genere concepția după care o valoare unică — oricare ar fi ea — ar fi sorgintea tuturor celorlalte, este de la început simplificatoare și de neacceptat.

[53] Vezi nota 43. Textul acesta aduce tocmai precizările pe care le socoteam necesare acolo.

[54] Clasificarea aceasta pe faze ca și legile enumerate mai sus reprezintă — evident o schematizare a procesului real și nu au caracter de strictă și absolută necesitate, coeficientul de relativism fiind în acest domeniu extrem de ridicat. Ele sînt totuși nu mai puțin repere utile în orice discuție sau analiză a complexului proces de evoluție al artei și trebuiesc considerate ca indicii metodologice, mai mult decît ca norme artistice constrîngătoare. Este vorba de altfel de o sistematizare făcută aposteriori și nu de o schemă apriorică.

[55] Istoricul noţiunii de valoare ca şi al teoriei valorilor este cu totul incomplet, deşi direcţiile schiţate sînt reale. Trebuie însă să spunem că valoarea economică a fost cercetată ca atare încă de economia politică clasică prin Adam Smith şi David Ricardo şi a primit o fundamentare ştiinţifică în teoria economică a lui Marx cu mult înainte de şcoala vieneză de care vorbeşte Ralea. Cît priveşte teoria valorilor în fundamentarea ei ca disciplină momentele Platon şi Kant sînt esenţiale, iar şcoala neokantiană (Rickert şi Windelband) sînt cei ce pot fi consideraţi ca semnatarii actului ei de naştere.

[56] Enunţarea poziţiei lui Mihai Ralea asupra naturii valorii surprinde elementul esenţial şi anume nevoia existenţei unui raport dintre obiect şi subiect. Viziunea sa rămîne psihologistă întrucît acest raport este considerat doar „un al treilea element", iar dorinţei subiective care-şi găseşte şi obiectul i se acordă prea mult credit. Procesul include fără îndoială o proiecţie subiectivă asupra unui obiect anumit, dar acest raport nu este individual ci social, iar valoarea nu constă în el ca atare ci în produsul său validat socialmente. În ce priveşte valorificarea, evident ea pleacă de la un interes, dar natura lui depinde de domeniu, iar forţa lui de asemenea. Valoarea estetică este într-adevăr aparent degajată de orice interes direct dar, în ultimă instanţă, atitudinea apreţuitoare este şi ea expresia unui anumit interes, chiar dacă extrem de spiritualizat.

[57] Distincţia dintre valorile scopuri şi valorile mijloace nu este întotdeauna atît de categorică. Valorile cognitive (adevărul) pot deveni mijloace, tot aşa cum cele economice sau politice se pot transforma din instrumentale în scopuri.

[58] Formularea aceasta ni se pare extrem de fericită ea venind să precizeze unele neclarităţi ce interveneau atunci cînd se făcea distincţia dintre estetic şi artistic considerîndu-se că elementele anestetice nu fac decît să se adauge celor estetice. Vezi în acest sens nota 39.

[59] Distincţia aceasta, ca de altfel multe altele, fuseseră făcute încă din cursul său de Tudor Vianu în 1934—36, dar sinteza caracterizatoare în ansamblul ei aparţine lui Mihai Ralea.

[60] Această trecere de la subiectiv la obiectiv vine să corecteze poziţia oarecum psihologistă comentată în nota 56. Ea corespunde cunoscutei distincţii făcute între origina şi valabilitatea valorilor de către Tudor Vianu la cel de al X-lea Congres internaţional de filozofie în 1937.

[61] Exemplul nu este fericit, pe de o parte, pentru că nu se poate vorbi de o poezie „pur" estetică la Valèry şi pe de altă parte, pentru că, în timp, el şi-a căpătat recunoaşterea pe care o merită chiar şi din partea unui public mai larg. O anumită specializare a publicului rămîne întotdeauna inevitabilă.

[62] În sens de distracţie, plăcere superficială.

[63] Trebuie spus că Tudor Vianu, de care Mihai Ralea se distanţează aici, nu renunţă nici el la tratarea categoriilor estetice în cursul său, tot într-un paragraf final.

[64] Întreg paragraful privind categoriile, are un caracter mai mult expozitiv iar în analiză, după ce se anunţă că ar fi cercetate doar comicul, tragicul şi sublimul, sînt studiate — oarecum dezorganizat — şi mai succint frumosul, caracteristicul, individualul şi tipicul, graţiosul şi urîtul. Am remarca faptul că individualul şi tipicul nu se situează pe acelaşi plan în analiză şi că frumosul şi urîtul nu sînt tratate în corelaţia lor, trecîndu-se peste ele extrem de superficial. Întregul paragraf despre categorii se resimte parcă de faptul că reprezintă finalul unui curs şi şansa noastră este că putem să-l completăm cu paragrafele respective din cursurile din 1927—1928 şi cel de expunere a unor concepţii caracteristice esteticii antice.

[65] În sens de „viziune cognitivă".

[66] Punctul acesta de vedere, ca şi întreaga explicaţie a trecerii de la comic la tragic de la un secol la altul conţine nu puţine elemente de adevăr, dar ea este evident exagerată prin unilateralizare şi în bună măsură colorată de influenţele unei viziuni existenţialiste. Remarcăm, pe de altă parte însă, ca extrem de interesantă încercarea de a lega mutaţiile ce au loc în planul categorial de cele ce se petrec în planul vieţii şi chiar dacă absolutizările nu sînt permise, datorită autonomiei fiecărui domeniu, ele pot fi acceptate cu o „reducţie metodologică" anumită.

[67] Remarca după care tragicul aparţine formelor de tranziţie a culturilor este extrem de subtilă cînd e vorba de aspectele sale moderne, dar ea nu trebuie absolutizată ; tragicul antic ca şi cel clasic nu ar putea fi definit decît metaforic şi indirect în acest fel.

[68] Formularea mai largă a acestei idei a reprezentat-o afirmaţia generală după care tragicul se naşte o dată cu pierderea, distrugerea unei valori reale şi nu a uneia discutabile sau nereprezentative. Concepţia aceasta, aplicabilă tragismului clasic, a suferit sensibile modificări în arta modernă unde eroii nu mai sînt căutaţi neapărat în păturile sociale înalte şi unde se ajunge chiar ca valoarea lor să nu fie pusă în discuţie.

[69] Distincţia este originală şi de o extremă fineţe oferind o bază pentru subtile discuţii şi nuanţări. Păcat că în studiile sale de antropologie filozofică ea nu este reluată pentru că în contextul de faţă ea rămîne o simplă afirmaţie.

[70] Concluzia nu se susţine. Desigur că respectarea sau dimpotrivă încălcarea legilor nu duce automat la tragism, dar contradicţia dintre necesitate şi posibilitatea de a o realiza sau conflictul determinat de alternativa între cele două situaţii pot genera tragicul. Întotdeauna — cum arăta şi Mihai Ralea — avem de-a face cu o înfruntare de forţe, cu o ciocnire între elemente opuse, iar rezultatul ei nefericit este generatorul tragismului. Factorul moral intervine întotdeauna în determinarea tragicului tocmai prin faptul că este angajată conştiinţa eroului şi această angajare are loc în primul rînd în plan etic. Pentru a ajunge de aici la artă este însă necesară o transformare, o organizare formală anumită nefiind permisă confundarea tragicului real cu cel artistic.

[71] Distincţia atît de categorică între sublim şi grandios este nu o dată contrazisă de numeroşi teoreticieni pentru care, dimpotrivă, grandiosul este una dintre formele de manifestare a sublimului. Dacă înfricoşetorul sau cruzimea sînt considerate de Mihai Ralea — în acord cu Volkelt — ca varietăţi ale sublimului, pentru alţi gînditori, dimpotrivă, ele se încadrează în categoria groaznicului, la polul opus al acestuia.

[72] După cum se poate remarca Ralea reia aici ideea susţinută şi în primul din cursurile incluse în acest volum după care categoria polară corespunzătoare frumosului este caracteristicul şi nu urîtul. Fără să-i acorde o tratare categorială, dar discutîndu-l la faptul estetic (cap. XVI), esteticul este considerat în mod judicios aparte, distinct de frumos.

[73] Capitolul ce urmează (LVII) tratează categoria caracteristicului într-un mod mult mai nuanţat şi larg decît reiese din această frază în care el este legat în mod unilateral doar de lucrurile rare, absurde cînd dimpotrivă el exprimă triumful unui grup, exagerarea unei părţi în dauna totalului în concepţia lui Mihai Ralea.

[74] Trebuie notat că, spre deosebire de Volkelt, dimpotrivă, majoritatea esteticienilor contemporani asociază caracteristicul de tipic. Că forma sa de prezentare este întotdeauna individuală cum va remarca Ralea, este cu totul altceva.

[75] Autorul explică modul sumar în care a tratat aceste ultime două categorii, prin faptul că, ele au fost discutate la seminar. Probabil că acelaşi lucru se petrece şi în multe alte cazuri dar din păcate nu sîntem în măsură să redăm opiniile esteticianului român expuse cu aceste prilejuri.

ESTETICA MUZICALĂ

Curs de estetică

UNIVERSITATEA DIN BUCUREȘTI
FACULTATEA DE LITERE ȘI FILOZOFIE

1942 — 1943

A. ESTETICA GENERALĂ — ESTETICILE SPECIALE *

Cursul de Estetică specială este continuarea cursului de Estetică generală. Amintesc că Estetica specială formează partea II-a a Esteticii ; după sistemul preconizat aici, Estetica ar cuprinde două mari serii de probleme :

O primă serie se ocupă cu chestiuni de ordin general filozofic, punînd oarecum principiile generale de fundamentare a unui fapt estetic şi marile probleme care se pun în jurul acestui fenomen central. După unele elemente de istoria Esteticii, adică de formarea disciplinei [1], ne-am ocupat de problema metodei Esteticii. Am încercat apoi să determinăm faptul estetic în sine, să-i dăm o definiţie şi pe baza acesteia să pornim mai departe la interpretarea celorlalte fenomene, pentru că un curs care n-ar fi avut la bază o asemenea definiţie, ar fi păstrat un caracter empiric, disociativ, anarhic, nestrîngîndu-se în jurul unui nucleu central de concepţie primordială.

Cu această ocazie am spus că faptul estetic, după datele pe care le oferă în mod imediat, se defineşte a fi în primul rînd o construcţie simbolică : orice fenomen estetic, artistic [2], este în primul rînd o construcţie, un aranjament tehnic al unei serii de date, care simbolizează o expresie : sunetul în muzică, culoarea în pictură, linia în desen etc.

În al doilea rînd, un element esenţial l-am găsit în ceea ce am numit noi cunoaşterea expresivă individuală. Fenomenul artistic, spre deosebire de cel ştiinţific sau filozofic, se caracterizează printr-o prindere a elementului particular, specific fiecărui fenomen, care este exprimat printr-un fel de simbolizare, cîte odată printr-o reproducere a lui într-un anumit sens interpretativ al autorului, adică printr-o expresie.

În al treilea rînd, spuneam că fenomenul estetic are la baza lui o plăcere dezinteresată. Nu este vorba de plăcerea concupis-

centă pe care ne-o dau anumite forme cu nevoia de apropiere, nu este vorba de raporturi de trebuințe organice sau atitudini în legătură cu instinctele primare, așa cum se întîmplă în activitatea noastră în raport cu obiecte în cîmpul științei sau pragmatismului [3]. Și în știință poate fi o plăcere dezinteresată, totuși ea are o finalitate practică. Plăcerea estetică este absolut dezinteresată așa cum a arătat-o Kant.

În al patrulea rînd, arătam că fenomenul estetic presupune o finalitate autonomă, adică nu servește nici un alt scop decît perfecțiunii sale însăși. O operă de artă nu este vehiculul sau instrumentul care servește drept afirmare unor alte utilități (practicul, utilul, bunul, răul etc.), ci numai desăvîrșirii sale proprii, adică atingerii unui punct de perfecțiune ideală în creațiune.

Aceste patru elemente formau caracterele specifice ale faptului estetic și ele ne-au servit drept bază de criterii lămuritoare în toate celelalte capitole examinate.

Am examinat problema autonomiei estetice, care sînt limitele ei și drepturile ei de a se forma ca independentă ; arătam că această autonomie nu trebuie înțeleasă în sens absolut, ci numai în sensul tendinței către o cît mai mare libertate. Apoi am studiat fenomenul estetic, fie în forma subiectivă, adică în fenomenul de contemplație, fie în fenomenul de creație, adică așa cum creatorul își plăsmuiește opera. Am examinat apoi fenomenul estetic în concepția sa obiectivă, așa cum apare dacă am presupune că nu există un contemplator, fiindcă dacă am admite prin absurd că omenirea încetează de a mai exista, totuși Parthenonul există, este o realitate, independent de conștiința care o înregistrează. În fine ne-am ocupat de problema valorilor înalte, de valorificarea artei, arătînd că aceasta se face printr-o comparație față de celelalte capodopere ale istoriei artei, că la baza ei stă fenomenul de gust, făcut din două coordonate : sensorialitatea noastră naturală și cultura noastră artistică ; ele ne pun în posibilitatea de a compara între ele diferitele stiluri, genuri, manifestații individuale sau sociale de artă. Am cercetat în sfîrșit categoriile estetice, (frumosul, urîtul, sublimul, tragicul, comicul etc.).

Cu aceasta ajunsesem la o întrebare, care trebuia să închidă cursul nostru și pe care am formulat-o într-o lecție finală asupra concepției noastre generale în ceea ce privește esența artei, elementul ei caracteristic. Acest fenomen specific constă după mine, în plăcerea pe care o produce categoria artificialității [4].

Iată de pildă două animale, doi cîini care se întîlnesc. Ei pot avea raporturi de ostilitate, de ură, de luptă, şi pot avea şi raporturi de prietenie. Există, de îndată ce două fiinţe vii se întîlnesc, între ele un sentiment, o atitudine anumită, de prietenie sau de ură. Acelaşi lucru se întîmplă de cîte ori un animal sau un om găseşte un obiect, care formează satisfacţia trebuinţelor sale organice. Dar, toate aceste întîlniri fie cu fiinţe vii, fie cu obiecte, provoacă plăceri de ordin biologic, plăceri concupiscente, plăcere erotice, amoroase, plăceri care ies din satisfacţia nevoii de foame, de sete etc. Sînt plăceri interesate, care angajează în orice caz întotdeauna o atitudine a Eului nostru din punctul de vedere al conservării individuale. Dar dacă un animal sau un om se întîlneşte cu ceva care nu este viu sau care nu corespunde unei nevoi organice? De cîte ori un cîine trece pe lîngă un cîine mort, el nu se opreşte, sau dacă se opreşte nu ia atitudine. Un om, dacă vede un obiect care nu-l interesează pentru satisfacerea nevoilor lui, nu mai simte trezindu-se în el plăcerea naturală, biologică. Are adesea un sentiment mult mai complicat. Dacă vede un lucru mort, dar construit, fabricat, el nu se mai gîndeşte dacă acest lucru îi poate fi util sau nu, ci se gîndeşte dacă este bine sau rău făcut, adică dacă această transfigurare artificială a obiectului îi permite o critică a execuţiei lui. Orice obiect făcut, presupune o apreciere a tehnicii constructive, orice lucru artificial presupune o suspendare a instinctului nostru vital, a atitudinii noastre biologice, interesată în faţa existenţei şi impune imediat un fel de sentiment superficial, cu mult mai uşor din punctul de vedere al urgenţei vitale, un sentiment care are timpul să se reflecteze asupra lui şi să se oprească un moment atunci cînd alte preocupări mai importante nu au loc. Orice lucru artificial provoacă în noi o plăcere nu naturală, ci derivată, mai puţin urgent vitală, mai puţin puternică, de un rang special, care constă în aprecierea execuţiei unei fabricaţii. În această categorie trebuie spus că plăcerea artificialităţii implică o serie întreagă de consecinţe în desfăşurarea ei.

Se ştie că pe lîngă o Sociolgie generală, care cuprinde întrebările ultime sau întrebările prime asupra originii sau esenţei structurii societăţii, există o sociologie specială, aceea a funcţiunilor concrete în societate, sociologia familiei, proprietăţii economice, funcţiunii politice, morale etc. Tot aşa pe lîngă Estetica generală există o Estetică specială, în cadrul căreia vom studia oarecum înfăţişarea fenomenal concretă a artei, aşa cum

intră ea în diferitele arte, așa cum se compune ea dintr-o serie întreagă de tehnici speciale și atitudini sufletești speciale, în cadrul tehnicii muzicale, sau în teatru, dans, poezie și în fine în artele plastice.

Deci Estetica specială va fi un studiu asupra formelor, asupra tehnicii și asupra conținutului sufletesc de creație și contemplație, în cadrul specific al fiecărei arte în parte. Începem prin a ne ocupa de estetica Muzicii trecînd mai tîrziu de artele imediat învecinate cu muzica, adică dansul, poezia și teatrul, ca o sinteză a acestor arte, iar apoi estetica artelor plastice: pictura, sculptura și arhitectura [6].

B. CE ESTE MUZICA ?

În ajutorul studiului esteticii muzicale sînt de reţinut îndeosebi lucrări ca :

HUGO RIEMAN, *Elements d'Esthétique.* CH. LALO ; *Essai d'une esthétique musicale scientifique,* C. HANSLICK ; *Du beau musical,* J. COMBARIEU ; *La musique, ses lois et son évolution ;* A. LAVIGNAC ; *La musique et les musiciens ;* L. LANDRY *La sensibilité musicale ;* M. DESSOIR ; *Ästhetik* cap. *Die Tonkunst ;* L. DAURIAN ; *Essai sur l'esprit musical ;* TH. LIPPS, *Ästhetik* vol. II cap. *Rhytmus ;* MÜLLER FREIENFELS, *Psychologie der Kunst,* vol. III.

Prima problemă care se pune în legătură cu o Estetică muzicală, este aceea a unei definiţii a fenomenului muzical. Se pune deci întrebarea : Ce este muzica ? Fiecare din noi ascultăm muzică, de la muzica ştiinţifică şi complicată a unei simfonii, pînă la un disc de gramofon, care ne redă melodia unui lied şi pînă la muzica oferită de lăutari. Sînt niveluri diferite de muzică, care angajează valori de gust deosebite, care relevează stiluri diferite, dar care totuşi au un fond comun. Ce este comun între un tangou cîntat de un Jazz şi între o simfonie sau între o melodie monotonă cîntată de un instrument simplu, sau un tam-tam cîntat de sălbaticii din Australia ? Există comun ceea ce se numeşte esenţa fenomenului muzical în general.

Pentru a putea degaja caracteristica unui fenomen aşa de complicat, încît de-a lungul secolelor a primit răspunsuri diferite sub unghiuri de vedere foarte diferite, variind de la puncte de vedere metafizice, cum este acela al lui Platon sau Schopenhauer, care privesc muzica drept revelarea ideilor deasupra existenţei, pînă la concepţii în care muzica ar fi o revelaţie de formule matematice sau numere, cum spune Pitagora sau Leibniz, sau de la fiziologişti, pînă la sociologia muzicii popoarelor primitive ori a sentimentelor care se degajă din ea, ajungînd în

sfîrşit la teoria propriu-zis estetică, trebuie să luăm în consideraţie toate punctele de vedere care au contribuit la închegarea definitivă a conturului fenomenului muzical propriu-zis. Diferitele feluri de a concepe muzica se pot reduce deci la următoarele : există o concepţie matematică a muzicii, o concepţie psihologică sau formalistă, obiectivistă, o concepţie sociologică şi în fine, o concepţie filozofico-metafizică a aceluiaşi fenomen.

I. ŞCOALA MATEMATICĂ

În ceea ce priveşte primul curent, şcoala matematică, el reprezintă într-un sens încă din antichitate concepţia cea mai pozitivă, cea mai palpabilă a unui fenomen care prin esenţa lui este mistic [7]. Matematica reprezintă prima încercare de a introduce un studiu pozitiv, precis în acest domeniu. Evident, nu poate fi vorba de o exagerare a acestui lucru, aşa cum pretindea de pildă Leibniz, după care muzica nu ar fi altceva decît un exerciţiu aritmetic inconştient, sau cum pretindeau Pitagoricienii că întreaga existenţă comportă o numerotaţie, legîndu-se de anumite valori de ordin numeric. Acestea formează între dînsele infinite combinaţii de ordin matematic, combinaţii care ar face ca muzica să fie aproape de chimie, de fizică sau de astrologie. (Chiar în timpurile noastre au fost o serie de cercetători care au găsit un fel de unitate cosmică a universului, după care fenomenul muzical ar fi înrudit cu alte fenomene prin această filiaţiune numerică. Dacă de pildă consonanţa octavă se exprimă prin raportul 2/1, acelaşi raport exprimă combinaţia chimică a apei (H_2O), deci apa ar fi înrudită cu muzica).

Pitagoricienii pleacă de la un fel de superstiţie a numerelor. Ei arată că există o anumită numerotaţie, care poate privi un fenomen şi îl deosebeşte tocmai prin această valoare de ordin numeric de alte fenomene. În orice caz, Pitagora a găsit anumite raporturi constante pentru intervalele muzicale. El este acela care a găsit prima dată că octava se poate exprima în raportul de 2/1 ; octava este consonanţa perfectă, adică aceea între două note ale căror armonice se potrivesc şi coincid în mod identic. A doua consecinţă era aceea de quintă, a treia cea de quartă. Toate aceste trei intervale, octava, quinta şi quarta, se pot exprima numeric în raportul de 2/1 pentru octavă, 3/2 pentru quintă, 4/3 pentru quartă, ceea ce înseamnă că ordinea numerică este perfect omogenă şi succesivă. Cînd mai tîrziu

Helmholz a încercat să facă studii, bazat pe analiza vibratorie a ondulațiilor, el a găsit că aceste calcule sînt perfecte, exacte, cu toate că Pitagora n-a avut cea mai mică idee de experiențele fizice. Tot după Pitagoricieni se vede că intervalele muzicale sînt măsurabile prin progresia triplă, care reprezintă quinta, care se poate combina la infinit ea însăși în raporturi de progresie matematică. De pildă dacă exprimăm acest raport prin 3/2, care corespunde notei „do" și îl mărim de două ori, corespunde notei „sol" ; dacă îl mărim de 3 ori corespunde notei „re" și dacă îl mărim de 4 ori corespunde notei „la" etc. Raportul este constant numeric și el formează o realitate fizică, nu o simplă curiozitate matematică, așa cum a dovedit-o Helmholz cînd a făcut experiența.

Al doilea moment al unei concepții matematice a muzicii, este oferit de un matematician filozof, discipol al lui Leibniz anume Euler, din secolul XVIII, care ne-a lăsat o carte celebră în cîmpul cercetărilor muzicale. Fiind discipol al lui Leibniz, el pleacă de la ideea că muzica și artele, spre deosebire de filozofie și știință, ne oferă o teorie și o percepție confuză a unei ordine universale, naturale. Adică există în această percepție o doză de sensualism, dar și o doză de analiză direct intelectuală. Dar, dacă este vorba de ordine și dacă percepția este o primă înștiințare confuză a ordinii universale, această ordine trebuie să aibă o expresie numerică. Și atunci, Euler a făcut o serie întreagă de calcule asupra consonanțelor, adică asupra acordurilor care provoacă cele mai elementare plăceri estetice. A luat cel mai mic multiplu comun al numerelor vibrațiilor unor sunete muzicale, care se cheamă după el „exponentul consonanței". Din el se scad atîtea unități cîți factori primari se găsesc în el, minus 1. Și ajunge la un număr care oferă ceea ce se numește gradul de agrement, adică deosebirea de interval dintre nouă note, formînd o consonanță. Și această lege matematică a fost verificată mai tîrziu cu un secol și ceva de Helmholz și a fost găsită ca autentică din punct de vedere științific, deci corespunzînd nu numai în ordinea matematică și logică la o serie de raporturi formale, ci la o realitate fizică propriu-zisă.

Mai tîrziu, cînd s-a creat școala experimentală a lui Fechner și cînd cercetările experimentale au început să privească estetica muzicală, Zeissing a vrut să aplice „legea secțiunii de aur" din artele plastice, și la muzică, vrînd să arate că deosebirea de raport numeric pe care o formează consonanțele între ele este tot de 1/1,61 așa cum era secțiunea de aur în antichitate. Dar cercetările au arătat că realitatea nu reușește totdeauna

să se încadreze în teoriile oamenilor de știință și filozofilor, întrucît raportul de 1/1,61 aplicat în muzică nu dă decît un interval de sextă, adică un interval imperfect din punct de vedere armonic și consonantic. Raporturi perfecte erau considerate octava, quinta și quarta și prin urmare raportul de 1/1,61 aplicat în muzică nu corespundea cu plăcerea muzicală constatată în toate sistemele din antichitate pînă azi. Pentru a evita această dificultate Zeissing a declarat pur și simplu că sexta este agreabilă, iar nu quinta, octava și quarta.

O serie de alte teorii muzicale, ca de pildă aceea a lui Vronsky, relativ la numerele aritmetice în aplicarea teoriei lui Gauss, a înscrierii poligoanelor într-un cerc, au fost aplicate în muzică și au provocat de asemenea discuția pasionată a teoreticienilor muzicali.

Ce concluzie trebuie să tragem din toate aceste teorii matematice, cînd le aplicăm la esența fenomenului muzical privit din punct de vedere estetic ?

Este adevărat că introducînd raporturile numerice, adică cantitatea lor muzicală, se introduce o ordine, fenomenul devine mai comprehensibil, el scapă capriciilor subiectivității noastre și capriciilor diferiților indivizi cînd este vorba să se găsească o caracteristică comună fenomenelor de plăcere muzicală. Din momentul cînd acesta se stabilește într-un raport matematic fix, el capătă nu numai o fixitate, dar o anumită obiectivitate din punct de vedere cantitativ. Dar ceea ce este interesant în fenomenele estetice nu este atît cantitatea, ci mai ales calitatea lor, adică acea emoție specifică, acea reacție individuală sufletească, care este provocată de sunetul muzical estetic. Care sînt rezonanțele lui în sufletul nostru ? Care sînt asociațiile de idei, de ordin sentimental, de ordin metafizic și filosofic, care sînt meditațiile care formează o floră bogată în sufletul nostru, pe marginea fenomenului muzical ? Calitatea acestui sentiment nu poate să ne fie dată prin fenomene de ordin matematic. Ea este un rezultat al stării noastre sufletești, al atitudinii eului nostru, al dispoziției noastre, al diferitelor asociații cu care împletim tema muzicală la un moment dat. Este o calitate psihologică, ce nu poate fi explicată prin matematică, după cum nu poate fi explicată prin matematică nici o anumită fixare de gusturi epocale ale unui popor la un moment dat. Pentru că sistemul muzical, diferitele stiluri muzicale, sînt efectele unor influențe sociale, culturale dintr-un moment dat. Dacă luăm gama noastră cu 8 intervale, este una, dar dacă admitem gama indiană cu 21 intervale, este alta. Aceste măsuri prime ale intervalelor între ele și ale valorilor, au fost fixate de o cultură dată, ele

reprezintă influenţa unei societăţi, reziduul sufletului ei cu tot zbuciumul particular al acelei epoci anumite, care le-a fixat şi cu care noi intrăm în contact. Aci, matematica nu are nimic a face, ea nu poate explica nimic din intimitatea fenomenului. Ea poate explica nu numai cadrul grosolan în care lucrurile nu capătă decît o schiţare, dar ale căror cadre şi gîndiri scapă posibilităţilor ei.

Va trebui să trecem la alte metode de a explica muzica pentru a avea o figură generală a fenomenului muzical.

II. ŞCOALA PSIHOLOGICĂ

În ceea ce priveşte concepţia psihologică a fenomenului muzical, ea se reduce ca oricare altă psihologie estetică, la examinarea unor factori de ordin psihologic în percepţia muzicală. În primul rînd, aportul pe care-l aduce senzaţia. În această privinţă, elementele care au fost fixate de către Rameau, compozitor francez, au fost reluate de Helmholz în cunoscuta teorie a armonicelor: o coardă ciupită sau atinsă, produce un sunet principal şi o serie de sunete auxiliare într-o serie de raporturi precise cu sunetul principal. Ele se numesc „armonice". Aceste armonice formează structura principală a sunetului. Orice sunet nu este un sunet simplu, el este un acord în care un sunet principal se produce şi o serie de armonice îl însoţesc. Helmholz, bazat pe această teorie şi inspirat de teoria matematicianului Fourier relativ la vibraţiile căldurii, a aplicat-o în faimoasa teorie a rezonatorilor, arătînd că urechea noastră este un fel de mic pian, un instrument care are o serie de coarde, care vibrează fiecare pentru un anumit sunet. Deci percepţia unei melodii, a unui acord muzical, este înregistrată de urechea noastră aşa cum un sunet este înregistrat de un instrument muzical care îl face să răsune.

După aceea, această teorie a fost completată de contribuţiile lui Stumpf relativ la fuziunea sunetelor. El a arătat care sînt legăturile între diferitele armonice, cum se formează un sunet din anumite consonanţe între tonuri dominante şi armonicile secundare, cum fuziunea aceasta alterează sau agită formaţia de consonanţe, cum creează faimoasele „bătăi" — les battements, — adică disonanţele armonice între dînsele care nu se pot acorda. Această teorie reprezintă o contribuţie foarte interesantă din punct de vedere psihologic şi psihofizic, dar care pentru teoria estetică muzicală este mai mult sau mai puţin in-

diferentă, fiindcă fenomenul acesta de plăcere care întovărăşeşte orice percepţie, fie ea cît de simplă din punct de vedere muzical, nu este explicat nici prin aranjamentele armonicelor între ele, nici prin fuziunea totală de acord, şi în orice caz nu corespunde cu o serie întreagă de legi de ordin mai mult amplu psihologic, legi cu caracter asociativ. Puterea evocatoare a muzicii din punct de vedere psihologic este deosebit de importantă, deci ea are un răsunet afectiv asociativ mult mai mare ; acestea nu pot fi explicate, după cum nu pot fi explicate nici elementele plăcerii, nici prin teoria lui Helmholz, nici prin aceea a lui Stumpf care au făcut multă vîlvă acum 4—5 decenii.

O altă treaptă în ordinea componenţei recepţiunii sunetului în sufletul nostru o formează sentimentul. Asupra acestui factor nu vom insista acum, fiindcă el va forma obiectul unei lecţii speciale, deoarece teoriile afectiviste sînt în măsură să creeze o întreagă controversă între tehnicienii puri şi între cei care cred că muzica este exprimarea, fie directă a sentimentelor noastre, fie a unor abstracţii sentimentale sau măcar a unor scheme de ordin afectiv, în orice caz că muzica nu poate fi scutită complet de întovărăşirea sentimentului.

Mai joacă în percepţia fenomenului muzical un rol deosebit ceea ce se numeşte în special în literatura estetică muzicală franceză „gîndirea muzicală“ — la pensée musicale — termen introdus mai de mult de Lionel Dauriac şi acum în urmă de Combarieu. Ei vorbesc despre inteligenţa muzicală, arătînd că nu este vorba de un proces de gîndire care se întovărăşeşte de concepte, ci este vorba de o serie de raporturi între unităţi senzoriale, care trebuie compuse în mod precis între ele şi că nu se poate dispensa nimeni de o aşezare, de o întocmire inteligentă în ordinea sentimentelor, care ar forma tocmai structura oricărei tehnici muzicale, pentru că, dacă este adevărat că unii dintre teoreticienii afectivişti ai gîndirii muzicale arată că muzica este exprimarea directă şi spontană a sentimentului, nu e mai puţin adevărat că ea este aproape totdeauna exprimată printr-o tehnică. Această tehnică trebuie să fie văzută nu în sensul ecourilor pe care le trezeşte în sufletul nostru în momentul cînd o primim, ci mai ales în sensul de a înţelege ceea ce a vrut compozitorul într-o gîndire muzicală oarecare, fiindcă una este a te lăsa pradă unei reverii anarhice pe marginea unui concert de muzică de Bach sau Wagner, şi alta este să ştii ce a vrut să trezească în sufletul tău un Bach sau un Wagner.

Deci, pentru a înţelege intenţia autorului, trebuie o iniţiere, un studiu special. Schumann spunea deseori că o bucată nu

poate fi înțeleasă la prima audiție, pentru că noi nu colectăm la prima audiție decît o serie de senzații, agreabile sau dezagreabile, pe care brodăm o serie de asociații. Ceea ce constituie înțelegerea bucății, este studiul care se capătă printr-o repetiție a audiției aceleeași bucăți. Deci descoperirea secretului de ordin formal, de expresie, a unei bucăți muzicale, este un lucru care se învață încet și care presupune o expresie de un anumit tip, un anumit stil, de anumită concepție, deci într-un sens mai larg, putem folosi termenul de „gîndire muzicală" întrebuințat de Combarieu și Dauriac.

În fine, în toate aceste recepții muzicale trebuie să avem în vedere o recepțiune a totului ; de cînd psihologia formei, *gestalistă,* insistă asupra componenței totului la o bucată, asupra structurii care nu se formează din bucăți care se adiționează ulterior și succesiv, trebuie să ne gîndim că opera formează un tot, ea pleacă de la ceea ce se numește o tonalitate, care îi indică aproape în permanență coloritul, atmosfera muzicală în care notele, intervalele, se leagă între ele, pentru a forma o bucată totală, o bucată unică. Această tonalitate generală nu poate fi prinsă prin bucăți izolate de la prima vista ; ea este efectul unor inițieri treptate într-o operă muzicală, se înțelege printr-o învățare a tehnicii speciale și a procedurilor întrebuințate de compozitor ; ea este efectul comprehensiunii inteligente. Nu va contesta deci nimeni că în contemplația muzicală, în audierea muzicală, există elemente psihologice foarte importante. Mai puțin importante în ordinea sensorială decît se credea în timpul lui Helmholz, destul de importante din punctul de vedere al ordinei unui fond afectiv, destul de importante din punctul de vedere al ordinei unei gîndiri muzicale, care presupune o expresie concretizată într-un stil și într-o tehnică anumită.

Însă o explicație a muzicii, care n-ar fi decît psihologică, ar avea inconvenientul că ar trebui să varieze de la caz la caz și să se bazeze aproape exclusiv pe forurile noastre subiective de cunoaștere și în al doilea rînd n-ar putea da socoteală completă de anumite forme estetice prestabilite, pe care noi le primim din ordinea culturală și socială, din afară de noi și care ne vin oarecum de la instituția muzicală a timpului, de la fenomenul obiectiv al muzicii epocii în care trăim și cu care noi intrăm în contact prin inițierea noastră la aceste forme pe care, evident, compozitorii originali le pot preface, dar cu care ei trebuie să se familiarizeze și trebuie să le cunoască. Există prin urmare o serie întreagă de reguli, de canoane, reguli de gust, de stil, de concepție muzicală, care sînt ale culturii, deci ale

societății în care trăim. Factorul sociologic în explicația fenomenului muzical trebuie să însoțească factorul psihologic, pentru că este vorba de instituția muzicală a timpului, de gusturile la ordinea zilei etc.

Așa de pildă, modulațiile au suferit, ca și aplicarea tonalității, o serie întreagă de reguli de evoluție, de transformări, care mai înainte n-ar fi fost admise. Dacă s-ar cînta astăzi cu libertățile de exprimare muzicală ale lui Debussy, Stravinsky, Richard Strauss în fața unui auditoriu contemporan cu Beethoven, acest auditoriu ar fi complet surprins și probabil că bucățile ce s-ar cînta n-ar fi ascultate, ele fiind socotie ca niște erezii muzicale, care ar supăra urechea. Deci timpul și epoca creează anumite gusturi și anumite procedee muzicale, care sînt opera atmosferei artistice muzicale ale acestui timp. Această obiecțiune sumară arată că o explicație psihologică a muzicii este insuficientă și că este necesar să trecem la explicația de ordin sociologic în concepția și înțelegerea fenomenului muzical.

III. FORMALISMUL

Dar mai înainte de a examina valoarea explicației sociologice, să mai examinăm o anumită școală care se leagă oarecum cu formula numită de către Combarieu și Dauriac „inteligența muzicală", anume o formă de inteligență muzicală exprimată prin tehnică obiectivată și care a fost susținută printr-o școală estetică numită „formalismul" și exprimată într-o operă a unui critic muzical vienez, E. Hanslick după care fenomenul muzical nu este nici exprimarea unui sentiment, nici exprimarea unor gînduri, nici căutarea unor fenomene adînci de ordin metafizic cum credea Schopenhauer, ci este pur și simplu o tehnică, care exprimă o linie sonoră, o linie melodică, sub forma unor arabescuri. Dacă priviți în perete o decorație arhitectonică sau un baso-relief, veți avea imaginea creatoare a unor sunete muzicale, care se succed într-o melodie și care formează o serie de desenuri muzicale, precum arhitectura formează o armonizare de proporții în ordine liniară.

Muzica ar fi așadar o arhitectură sonoră — după expresia lui Novalis — o arhitectură sonoră, care prezintă aspecte melodice mai mult sau mai puțin grafice, dar care nu are nimic a face cu exprimarea de tînguire sufletească, cu exprimarea de sentimente ; deci este un aspect pur și simplu tehnic și formal al fenomenului muzical.

Acestei teorii a arabescului muzical a lui Hanslick i se opun o serie întreagă de obiecţiuni. Mai întîi, nu poate fi vorba de o formă arhitectonică muzicală, pentru că însăşi arhitectura nu cunoaşte forme obiective precise şi nici legi precise de exprimare. Iată, de pildă, o serie întreagă de legi care par indiscutabile în arhitectură : coloana la un templu sau la o clădire trebuie să fie făcută de obicei aşa încît să aibă înălţimea de 9 ori cît este diametrul. Raportul acesta a fost de multe ori călcat şi sînt oameni care găsesc frumoasă o coloană care nu se inspiră din această regulă. Şi atunci, dacă nici aici nu avem reguli obiective valabile, cu atît mai puţin putem să le avem sau să le aplicăm în muzică. În arhitectură de pildă, se poate aplica foarte bine şi coloana templului lui Jupiter şi aceea a lui Segest, deşi se inspiră de la o serie de proporţii perfect contradictorii ; gustul secolelor le-a admis pe amîndouă. Acelaşi lucru în muzică. Factorul de plăcere personală poate varia, poate făuri o serie întreagă de proporţii şi admite ceea ce o regulă posibilă exclude.

În al doilea rînd, o concepţie pur formalistă a muzicii ar echivala cu o teorie sau explicaţie ornamentală a muzicii, fiindcă dacă dezbraci muzica de dinamismul interior şi o reduci numai la o linie melodică oarecare, înseamnă că insişti mai ales pe partea de ornamentaţie exterioară. Dar, în orice lucru de artă, ornamentaţia în general este un fenomen secundar, de detaliu ; ceea ce importă este structura primară şi forţa sufletească pe care o exprimă şi de la care a plecat. Totdeauna artele ornamentale au fost inferioare [8]. De pildă, Rococo-ul este o artă de oboseală, de decadenţă, făcută din ornamentaţii cu linii sinuoase ; el n-a format niciodată caracterul unei arte robuste, sănătoase, de plină dezvoltare clasică.

În al treilea rînd, linia arhitectonică, arabescul, nu este chiar sub formă metamorfică un caracter specific muzicii, pentru că acelaşi arabesc poate să fie exprimat grafic şi în cazul dansului şi în cazul artei retorice, adică în timpul unui discurs, deci nu formează o lege particulară a fenomenului muzical. A susţine că forma arhitectonică şi arabescul este totul, înseamnă a neglija în special în muzică o serie întreagă de elemente fundamentale, ca de pildă tonalitatea, în jurul căreia se grupează întreaga atmosferă muzicală a bucăţii. A neglija modul minor sau major, înseamnă a ţine seama numai de succesiunea intervalelor melodice, care nu sînt însă totul într-o compoziţie muzicală. Chiar în orice expresie exprimată grafic, de pildă în cazul Grafologiei, nu se poate vorbi de Grafologie de sine stă-

tătoare ; Grafologia este un simptom, este un semn relativ care stă în dosul semnelor grafice, adică a unui suflet. Dacă acest lucru este valabil pentru Grafologie, şi adeseori dă loc la diagnoze de caracterologie, cu atît mai mult o expresie muzicală va însemna un suflet, o concepţie care se exprimă cu ajutorul unor linii melodice ; fiindcă este foarte greu de a susţine formalismul muzical fără a admite că există o formă fără fond — ceea ce este o absurditate. Forma este întotdeauna aspectul aparent şi exterior al unui conţinut şi conţinutul are totdeauna o serie întreagă de legi care ţin de felul cum se exprimă.

Cînd am vorbit de aceste legi, noi am opinat în sensul că este unul din dualismele care au încurcat multă vreme teoriile estetice şi trebuie studiat în sensul unui monism estetic, în care forma nu poate fi decît un fond, şi invers. Sînt două atribute ale unui fenomen, dar care prezintă o esenţă mai adîncă a unuia şi aceluiaşi lucru.

În fine, o teorie formalistă a muzicii este combătută de tipologia compozitorilor. Sînt compozitori, de pildă Bach, la care această teorie s-ar putea aplica. Dar sînt alţii la care acest lucru ar fi imposibil. Nu este posibilă aplicarea teoriei arabescului muzical la un lied de Schumann. Însuşi Wagner, la care consideraţiile de ordin tehnic erau foarte importante, spune undeva în corespondenţa lui că „tot ceea ce este regulă îmi distruge simţul muzical". Deci îi repugnă o regulă prea strînsă, fiindcă dinamismul său interior debordă peste o gramatică muzicală, exprimînd tumultul intern intim, pe deasupra oricărei încercări de procedură. La fel, dacă formalismul intră în conflict cu tipologia compozitorilor, el intră în conflict şi cu anumite aspecte şi anumite genuri muzicale, cu anumite stiluri muzicale. De pildă, sînt stiluri muzicale liniare într-o anumită epocă, sînt stiluri muzicale melodice, plastice ; dar sînt în acelaşi timp stiluri muzicale care pleacă de la un fond liric, de la un fond intimist, la care căldura sufletului este exprimată pe deasupra unei tehnici sau în orice caz tehnica este mult inferioară, ea fiind debordată de suflet.

Iată prin urmare o serie întreagă de obiecţiuni, după care formalismul muzical nu poate fi acceptat. Vom vedea, atunci cînd vom vorbi de sentimentul muzical în genere, că este greu să facem abstracţie de dînsul şi că toţi cei care au văzut în muzică o simplă gramatică exterioară, un simplu concurs de virtuozităţi exterioare, nu pot explica forma directă a fenomenului artistic în sine.

Spuneam că explicaţia psihologică şi chiar explicaţia formalistă — care este o variantă a explicaţiei psihologice, în sensul că se pune la baza fenomenului muzical un fel de comportare exterioară, o tehnică — aceste explicaţii trebuie completate cu explicaţii de ordin sociologic. Nu însă explicaţii de ordin sociologic, cum dă Guyau, la care fenomenul sociologic nu este bine înţeles, fiindcă el înţelege prin sociologie factorul simpatetic pur şi simplu, fiind un precursor al teoriei Einfühlung-ului.

Este vorba însă de altceva şi anume de influenţa mediului social în care trăim, asupra dezvoltării fenomenului artistic. Cînd vorbeam despre problema aceasta a influenţei societăţii asupra fenomenului artistic, spuneam că ea se poate concepe în două feluri : poate fi vorba de influenţă oarecum mecanică şi exterioară a fenomenelor din societate, a instituţiilor, asupra unui fapt artistic, influenţa factorului religios de pildă, a factorului politic, economic tehnic etc., aceste transformări sociale influenţînd indirect într-o măsură oarecare fenomenul estetic. Dacă influenţa societăţii este cu mult mai vizibilă în opere de ordin literar, asupra muzicii ea este mult mai slabă şi indirectă, rolul factorului politic, economic etc. fiind aproape neglijabil. Este vorba de o altă influenţă socială în muzică : în afară de influenţa factorilor pomeniţi : înăuntrul fiecărei arte se constituie un fel de instituţii, o serie de şcoli, de cenacle, de concepţii, care pot să se influenţeze unele pe altele şi care formează o societate închisă în lumea muzicală la un moment dat. Apoi evoluţia tehnicii într-o artă, de la o epocă la alta sau chiar înăuntrul aceleeaşi epoci, poate devia într-un fel sau altul factorul estetic muzical. Este mult mai interesant deci de a vedea care este evoluţia muzicii în raport cu asemenea factori sociali, externi.

Putem rezuma această influenţă la două serii de fenomene :

În primul rînd este de luat în seamă explicaţia sociologică în muzică ori de cîte ori este vorba de fenomene de origine, de geneză şi de evoluţie. În ceea ce priveşte originea muzicii, s-au făcut cele mai multe consideraţii de ordin sociologic, arătîndu-se că fenomenul muzical la început era confundat cu alte valori artistice, că făcea o singură unitate împreună cu dansul şi cîntecul. După legea de diferenţiere a valorilor în general şi a celor estetice în special, dansul s-a desprins din muzică, după cum s-a desprins apoi cîntecul, lăsînd muzica autonomă, pentru ca mai tîrziu să se refacă, sub forma dramei muzicale wagneriene, într-o reunire de mai multe arte pe un

efect muzical unic. Dar de la început, această nebuloasă muzicală primitivă s-a diferențiat, lăsînd de-o parte dansul și muzica vorbită. Prin urmare acest fenomen de origine, studiat pe muzica popoarelor primitive, pe unele teme muzicale luate din clanurile negrilor, formează astăzi o literatură etnografică muzicală foarte interesantă. El este aproape de muzica populară și aduce în această privință o serie întreagă de contribuții la muzica cultă, care își ia temele de inspirație din cadrele muzicii populare.

În al doilea rînd, este foarte interesantă explicația sociologică în fenomenul de evoluție al faptului muzical, evoluție care nu trebuie înțeleasă totdeauna că se săvîrșește sub influența directă a factorilor sociali, economici, politici etc., ci mai ales sub influența factorilor sociali interni din familia însăși a muzicii, adică din influența diferitelor școli. Acolo se întîmplă o serie întreagă de transformări care sînt datorite pe de o parte modificărilor pe care unii inițiatori sau unele grupări muzicale le săvîrșesc. Pe de altă parte se formează o serie de legi de transformare, ceea ce esteticianul francez Lalo a numit „Legea celor trei scări artistice", după care fiecare fenomen artistic are o fază romantică, una clasică și una post-clasică [9].

În privința substituirii stilurilor și gusturilor muzicale, este de ajuns să studiem istoria muzicii, ca să vedem cum au evoluat ele. La început, de pildă, am avut o muzică grecească, elină, bazată pe trei scări de ordin etnic diferite : scara doriană, scara frigiană și scara lidiană, cu componentele lor : hipo-doriană, hipo-frigiană și hipo-lidiană. Acest bagaj foarte complicat, s-a simplificat după aceea în muzica creștină la cele patru moduri autentice, urmate de patru moduri plagale. Era totuși o simplificare, pentru ca în timpul nostru să ajungem la gama diatonică, gamă simplă însă care poate scoate o serie infinită de combinații armonice și melodice, care dau toată bogăția și varietatea simfoniilor și orhestrației moderne. Cei care de pildă gustau muzica corurilor medievale sau cîntecul gregorian sau melopeea antică elenă, aveau alte gusturi decît cei care ascultau astăzi o simfonie de Strauss. Evoluția s-a făcut pe baza unor adausuri sau pe baza unor simplificări, care au transformat simple intervale de expresie, din lumea elenă, într-o serie de complicații cu alte legi în zilele noastre [10].

Același lucru în privința raportului între consonanță și disonanță. Era greu de conceput în antichitate și pînă la reforma wagneriană, că consonanțele perfecte, care sînt octava, quarta și quinta, nu sînt în același timp și idealul de plăcere și agrement muzical. Pentru o ureche contemporană însă, o serie de diso-

nanţe, care ar fi părut strigătoare acum 100 de ani, sînt gustate astăzi tocmai pentru dezarmonia lor, pentru ingeniozitatea, pentru felul aşezării intervalelor muzicale. Acum, schimbarea bruscă de tonalitate şi modulaţie muzicală, formează un element de varietate faţă de o consonanţă perfectă, care s-ar părea astăzi dulceagă, plicticoasă şi prea monotonă.

Tot aşa doctrina clasică în teoria muzicală admite că modul major este un mod perfect de exprimare muzicală, pe cînd cel minor fiind un mod trist, deprimant, plîngător, este un mod de exprimare inferior. Astăzi, mai degrabă se dă predilecţie modului minor decît celui major, gustul schimbîndu-se sub influenţa diferitelor şcoli şi cenacle, în alte direcţii, formînd o altă cerinţă a urechii noastre şi o altă educaţie muzicală, care creează nevoi muzicale de altă natură.

Iată deci că în această privinţă structura internă socială a unei instituţii artistice, în speţă muzica, transformă gustul, legile gustului, preferinţa publicului, stilurile muzicale, într-o serie întreagă de alte structuri şi care nu sînt datorite atît capriciilor unui gust individual, ci sînt transformări mai ample ale unei epoci, a cerinţelor unei epoci, şi formează oarecum educaţia şi cultura muzicală într-o epocă dată, într-un moment istoric dat şi într-o anumită naţionalitate sau cultură. În această privinţă, sociologismul, în chestiunile de evoluţie a stilurilor şi nivelurilor de gust, aduce explicaţii cu mult mai interesante decît explicaţia psihologică.

V. INTERPRETĂRILE SPECULATIVE

În ce priveşte interpretările de ordin metafizic a fenomenului muzical, care au fost foarte gustate în timpul idealismului filozofic german le găsim la Hegel, Schelling, dar mai ales la Schopenhauer.

Liniile generale ale filozofiei acestuia din urmă pornesc de la afirmaţia unei voinţe oarbe, care este fenomenul primar, atributul special al existenţei, şi care se înfăptuieşte în orice moment şi orice ipostază a existenţei ei. Muzica ar fi tinzînd să cunoască ideile prime, ideile de ordin platonician, care sînt în dosul aparenţei lucrurilor, care sînt esenţa ultimă şi care nu pot fi prinse prin logica conceptuală, nici prin intuiţie. Ele sînt imaginea eternă, permanentă a lucrurilor în sensul lui Platon şi de care nu putem să ne apropiem, decît cu ajutorul muzicii care se pune în contact cu ideile din dosul lucrurilor, ne eliberează de efortu-

rile relative la viaţa cotidiană şi ne ridică în acea sferă de contemplaţie, în contact cu atmosfera senină a ideii. Explicaţii de acest ordin scapă oarecum oricărei investigaţii pozitive şi ele nu pot deci să ne oprească prea multă vreme şi le amintim mai mult cu titlu de curiozitate. Asemenea explicaţii se găsesc şi la Bergson, după care fenomenul muzical este o formă a contactului cu intuiţia, care ne pune în directă legătură cu calitatea fenomenelor creatoare, cu ineditul devenirii elanului vital. Este un fenomen social de eliberare de lanţurile intelectualismului, este sentimentul pur, intuiţia pură care pretinde ceva din devenirea colectivă.

VI. NATURA MUZICII

Încercînd să sintetizăm rezultatele cercetărilor de pînă acum în ce priveşte esenţa muzicii vom vedea că în diferitele manuale de estetică muzicală, ca acela a lui H. Riemann sau a lui Lalo, găsim spus că muzica este arta de a combina sunetele după norme estetice, sau „muzica este arta sunetului". Din aceste definiţii ar reieşi că muzica este o artă pur formală, adică ea corespunde concepţiei formaliste reprezentate de H. Riemann, după care formele muzicale, independent de orice conţinut sufletesc, de dinamismul sentimentului care le însufleţeşte ar predomina. Dar noi am văzut că în dosul acestor forme muzicale, în dosul acestor acuplări de sunete, — acorduri, asonanţe, contrapunct, fugă etc. — există totuşi o personalitate, un dinamism interior, un conţinut sufletesc care selectează anumite forme şi nu pe altele. Pentru ce atunci muzicalitatea se prezintă sub o formă adeseori foarte sentimentală ? Pentru ce ea cuprinde într-însa un anumit stil, o anumită formă sufletească, dacă n-ar conţine şi elemente de ordin psihologic ? Care elemente de ordin psihologic stau în dosul formelor muzicale ?

S-a zis adeseori că ceea ce trezeşte muzica în cei care o ascultă este o stare de reverie, adică acea stare — psihologic vorbind — care este intermediară între vis şi stare de trezire [11], în care datele conştiinţei nu sînt strînse într-un mănunchi sintetic, ci vagabondează, conduse de asociaţii de idei la întîmplare, trecînd dintr-o parte într-alta fără nici un făgaş bine precizat al mersului acestor stări sufleteşti. Cu toate acestea, muzica este mai mult decît o stare de reverie, mai mult decît un vis de acesta treaz, la colţul focului la o fereastră cînd cad fulgi iarna, cînd priveşti un apus de soare sau în fine cînd plimbîndu-te priveşti pei-

sajul înconjurător. Ea are o serie întreagă de forme precise, oarecum exprimabile obiectiv. Nu trebuie să uităm că alături de broderiile muzicale, care se înfiripă oarecum la întîmplare, există o muzică programatică, — cel puţin la sfîrşitul secolului trecut a apărut muzica cu temă. De la Berlioz, prin Wagner şi Strauss, bucăţile muzicale se intitulează după tema pe care vor s-o reprezinte. La Berlioz, impresiile căpătate la un carnaval roman, o simfonie fantastică la Wagner, sînt exprimarea unor poeme vechi, amorul lui Tristan cu Isolda, fantezia burlescă a maeştrilor cîntăreţi din Nürenberg ; iar la Strauss, ea ia deseori forme precise, programatice, fiindcă dedesubtul titlului există un subtitlu care este adeseori o formă pur şi simplu literară. De pildă, una din simfoniile lui se cheamă „Viaţa Eroilor", alta „Simfonia Alpilor", alta „Aventurile groteşti ale lui Till Eulenspiegel" etc.

Această muzică programatică arată că adesea şi muzicantul îşi strînge gîndirea lui muzicală într-un anumit conţinut, pe care caută să-l exprime. Vom vedea mai tîrziu dacă această muzică programatică, dependentă de un anumit conţinut literar, nu trădează întrucîtva puritatea specifică şi esenţială a elementului muzical şi dacă nu cumva este o contagiune literară, care se adaugă elementului muzical. Fapt este însă că mulţi dintre compozitori îşi impun o anumită sforţare de a se încadra în concepţia lor într-un anumit aspect programatic ; deci nu poate fi vorba de o reverie făcută la întîmplare, nu poate fi vorba de o stare sufletească vagă, difuză, condusă la capriciile asociaţiilor de idei, ci este vorba de o gîndire dacă nu complet precisă, în orice caz de o intenţie dinamică, care cuprinde o anumită temă şi un anumit program [12]. Cu toate acestea — analizînd aspectele pentru şi contra ale acestor teorii, — şi îndreptîndu-ne către o precizare a unei definiţii, nu poate fi vorba de o creaţie obiectivă în muzică, cu toate sforţările de a se descrie în mod direct o anumită stare pe o anumită temă dată.

Am văzut ceea ce numea un Combarieu sau Dauriac o gîndire muzicală. La ei această gîndire muzicală este o formă muzicală de tip minor, nu conţine în ea descrierea obiectivă, a unor stări sufleteşti printr-o serie de simboluri, aşa cum face o poezie, aşa cum se face în arta dramatică, şi în sculptură şi pictură cu atît mai mult. Undeva Riemann spune : niciuna din arte nu seamănă mai puţin cu natura decît muzica. Este singura artă care nu are aproape nici un caracter de ordin imitativ ; pentru că dacă în simfonia pastorală se aude din cînd în cînd, pentru a sugera atmosfera generală a unei ferme de ţară, măcăitul unei raţe sau ciripitul unei păsări ori dăngănitul unui clopot, aceasta nu în-

seamnă că muzica imită un colţ din natură. În orice caz, mijlocul acesta de a reda prin simboluri o stare de lucruri obiectivă, nu este de domeniul muzical. Nu există stări obiective în muzică [13].

Celelalte arte nu imită, dar pot crea anumite existenţe, care au o independenţă obiectivă. Am discutat deseori la cursul de estetică generală aspectul obiectiv al artei, care nu este numai un ecou sufletesc, o receptivitate în sufletul nostru, de nuanţe şi semnificaţii pur psihologice ; opera de artă, cel puţin în artele plastice, conţine o obiectivitate. Există sculpturi, picturi, care reprezintă ceva. Ce reprezintă muzica e greu de spus, cu tot titlul şi tot programul care e pus în capul operei respective muzicale. Noi cunoaştem în dramă sentimente de furie, de milă, de indignare etc. În muzică, în materialul sonor, sînt cel mult scheme generale dinamice. S-a vorbit chiar de „abstracţiuni emotive", cum ar fi o serie de condensări de acestea afective, care formează materialul prin excelenţă al muzicii.

Dar toate acestea dovedesc că muzica exprimă stări vagi, stări neînţelese cîteodată. Ele sînt comunicate unui auditor, care pe baza lor începe să brodeze o anumită stare sufletească. Dar aceea variază de la om la om, fiecare se gîndeşte la altceva pe o temă muzicală. Fiecăruia, muzica aceasta îi evocă în minte altceva : astfel, unuia îi evocă anii de copilărie, altuia scene agreabile, amintiri plăcute, altora amintiri dezagreabile etc. ; factorul asociativ personal este extrem de labil şi joacă pe margini care sînt foarte excentric plasate una faţă de alta. Dar dacă nu exprimă direct prin simboluri, muzica sugerează şi aceasta este partea cea mai interesantă a comunicării, a expresiei muzicale.

Muzica ne dă sugestii. Ea reuşeşte să ne sugereze anumite stări sufleteşti sau anumite aspecte care au aparţinut autorului, ori anumite stări sufleteşti sau fenomene de natură. Însă a sugera nu înseamnă nici a descrie, nici a crea, nici a înfăţişa sub ochii noştri, printr-un material simbolic precis şi clar, o stare de lucruri sau o stare fenomenală. A sugera înseamnă a propune, înseamnă că, din diversitatea lucrurilor să te opreşti la o înfăţişare oarecare, fără nici un caracter de afirmaţie dogmatică, apodictică, spre a o supune examinării cuiva. A propune, înseamnă a da o serie întreagă de posibilităţi cuiva, din care el alege, şi cel mult atragi atenţia sau subliniezi asupra uneia din ele. A propune înseamnă a sugera un aspect nesigur, o idee care poate fi exprimată şi într-un fel sau altul, aşadar o bănuială, o stare problematică şi din punctul de vedere realist şi din acela al conţinutului nostru sufletesc. O stare problematică, o stare in-

stabilă, o stare de dezechilibru, o stare care nu e fixată în forme precise. În acelaşi timp, o stare confuză, o stare care nu e delimitată într-un contur logic, deosebită de alte aspecte care ar putea fi asemănătoare, o stare care pluteşte în confuz, în problematic, în nestabil. Muzica nu afirmă aşadar nimic, muzica propune. Există în muzică un fel de scepticism sentimental, un fel de neîncredere, de impreciziune a lucrurilor, în care un element este prezentat ca fiind bun, dacă cel căruia i se prezintă îl poate lua ca atare, şi rău dacă acesta îl poate lua drept rău. Există o stare de flotare între posibilităţi diferite, pe care muzica nu le poate preciza.

În al doilea rînd, un act de sugerare este un act care insistă asupra unui aspect parţial, adică asupra unei înfăţişări limitate, un lucru care este indefinit, care se cunoaşte cel mult în elementele lui iar restul este lăsat în umbră.

Care sînt stările sufleteşti care se comunică prin sugerare? Sînt stările aşa numite „subconştiente".

În psihologia contemporană se fac deosebiri între treptele conştiinţei, într-o serie întreagă de etaje, care merg de la cercul luminos prim, pînă la o serie întreagă de alte cercuri concentrice de umbre crescînde şi în care periferia aceasta umbroasă decade din ce în ce mai mult către obscuritate totală, către întuneric. Asemenea stări de conştiinţă în genere scapă oricărui examen din punctul de vedere al unei stringenţe psihologice, exacte, a unei stări de conştiinţă propriuzise. O stare de conştiinţă înseamnă o stare obiectivă şi socială, adică o stare de expresiuni socializate şi concretizate obiectiv. Deseori sînt mulţi oameni care spun „Simt dar nu pot exprima" sau „Aş vrea să spun dar nu pot". Ce înseamnă aceasta? Înseamnă că omul nu găseşte mijloacele de a comunica, de a socializa gîndirea sau starea sufletească, deci nu găseşte mijloace simbolice de expresie, care pot fi înţelese şi de alţii.

Urmează starea de subconştient, ca şi stările care le avem de la viscerele noastre care sînt strict individuale. Este deosebirea asupra căreia insistă Dilthey între explicaţie şi trăire. Una este trăirea, alta explicaţia. A explica înseamnă a arăta dependenţele cauzale; a reproduce însă aceeaşi stare sufletească, a o trăi din nou, este altceva. Una este „Erklärung", alta este „Erlebnis". Stările noastre subconştiente nu se pot explica, ele pot fi trăite. Nu se pot comunica, fiindcă nu avem limbajul necesar acestei comunicări. Opera limbajului este făcută prin concepte, adică prin comunicări în afară, altor oameni a unor stări precise, fixate în limitele unei noţiuni sau

unui concept. Ceea ce scapă unei noţiuni, ceea ce este fugitiv, obscur, personal, strict individual, în conştientul nostru nu poate fi comunicat [14].

Evident, s-au încercat o serie întreagă de tehnici artistice foarte subtile care cu ajutorul unor disecţii, complicate cu asociaţii de idei, sugestii, termeni luaţi din diferite comparaţii şi diferite ramuri de discipline ştiinţifice sau artistice, — aşa cum a făcut Proust, au reuşit să comunice ceea ce era incomunicabil după Bergson, adică ceea ce scăpa funcţiunii acesteia sociale, pragmatice, în care omul adaptat la mediu îşi caută de interesele lui şi creează ca instrument de înţelegere cu alţi oameni un anumit limbaj dat. Dar tot ceea ce este în afară de utilitate, de acţiune, de viaţă practică, ceea ce este strict personal în conştientul nostru, este incomunicabil. Noi, în decursul istoriei biologice, n-am avut nevoie de acest limbaj. Nu s-a simţit necesitatea ca cineva să-şi exprime stările lui de tristeţe, melancolie, decît prin noţiuni care oarecum banalizează, închid într-o formă stereotipă, într-o formulă moartă, aceste stări sufleteşti. Ceea ce este viu, personal, nu s-a simţit nevoia să se exprime pînă acum. De aci, marea dificultate tehnică, ce nu poate fi exprimată în stare actuală a tehnicilor literare, decît fie prin poezie, fie în proză prin tehnica inaugurată de Proust şi care poate fi sugerată printr-o serie de mijloace, care sînt foarte analoge cu acelea ale muzicii.

Că conştiinţa noastră este o stare sufletească socială şi obiectivă se poate vedea din faptul că ea este legată de un anumit rol spaţial şi de un rol vizual. Un psiholog american, Jastrow a observat că la unele persoane atinse de răul de mare, adică la care conştiinţa tinde să-şi piardă din stabilitate, dacă bolnavul închide ochii, îşi pierde cunoştinţa. Ştim că dacă vrem să dormim, închidem ochii. Conştiinţa noastră e legată de ochi, de vizualitate. Îndată ce închidem ochii, ea încetează. Ce înseamnă acest lucru? Conştiinţa este legată de fenomene de ordin obiectiv şi fenomenele de ordin obiectiv sînt fenomenele vizuale, plastice, fenomenele tuturor artelor optice, a ştiinţelor care lucrează cu vizualitatea. Între ochi şi conştiinţă este o foarte mare legătură, după cum vom vedea îndată, între ureche şi inconştient este de asemenea o foarte mare legătură, pentru că ochiul este social şi el, pe cînd urechea este egoistă. Zimmer spune de altfel că cu ochiul poţi lua din afară o serie de privelişti; dar cu ochiul poţi şi comunica în afară bunătate, milă, entuziasm etc. Ochiul exprimă, ochiul revarsă. Pe cînd urechea e avară, ea prinde aspecte exterioare şi le ţine pentru

dînsa ; urechea e individuală, legată de persoană, de ceea ce ține de noi și de ceea ce nu putem comunica altora [15]. O singură privire reușește adeseori să facă înțelese două firi care se privesc. Este rar ca două persoane să se poată înțelege prin ureche ! Urechea rămîne oarecum în afară ; ea e forma de organ egoist și personal, care ține numai la receptivitate, nu și la generozitate. Ea nu dă, ci numai ia.

Iată deci că caracteristica principală a conștiinței este de a fi spațială, obiectivă și îndreptată către nevoile noastre de comunicare socială cu alții, prin limbaj. Prin limbaj ne-am deprins cu noțiunile necesare, utile vieții biologice, adaptării la mediu. Dar nu avem un limbaj, care să exprime ceea ce se petrece în subconștient, ceea ce este taina intimă a sufletului nostru, ceea ce este deci, din cauza acestei lipse de limbaj incomunicabil. Incomunicabil, fiindcă nu avem mijloace propriuzise de ordin verbal, însă comunicabil fiindcă aci este rolul important al muzicii, de a exprima aceste stări sufletești, care sînt în afara conștiinței [16].

Bergson, în concluzia cărții sale „Les deux sources de la Morale et de la Religion", spune că funcțiunea noastră fiziologică bazată pe encefal, cu toate formele superioare sufletești, cu toată arhitectura nervoasă care pleacă de la encefal și coboară prin sistemul ganglionar, are un singur scop : encefalul este organul care e făcut să intre în raport cu tot ceea ce este util pentru prosperarea noastră. Dar cine ne garantează — zice el — că în afară de această specializare a unui sistem nervos, care lucrează probabil de milenii ca să dea omului o adaptare practică la viață, nu există în organizarea noastră nervoasă și sufletească o serie mult mai mare de alte aspecte sufletești, care nu se pot exprima nici prin concepte, nici prin nevoia de adaptare la mediu, nu sînt formule de adaptare la viață, ci sînt din contra, forme care prin alte aspecte sînt ținute închise pentru că nu se pot comunica ? De aceea — zice el — este justificată pînă la un punct realitatea ființei psihologice, în sens de spiritism, telepatie, care s-ar recolta din aceste străfunduri sufletești, unde conceptul încadrat în anumite limite precise nu are ce căuta, dar unde sufletul nostru poate da naștere la o serie întreagă de combinații și prin aceste mijloace să ne dea un contact cu acel necunoscut pe care știința, ca un organ specializat în acțiuni directe asupra mediului exterior, nu le poate da. Tot din acest domeniu își recrutează materialul sufletesc și muzica.

Muzica așadar este o revelație asupra stării noastre sufletești extra-conștiente. Ea își ridică din materialul inexprimabil al

experienţelor intime o serie întreagă de stări pe care le comunică prin sunete. De aceea ea nu poate comunica lucruri precise. Muzica programatică nu şi-a atins scopul integral. Dar nici simpla reverie pe marginea unei melodii sentimentale nu spune nimic. Muzica nu spune nimic, pentru că ea dă numai schema sentimentală, iar nu sentimentul precis. Nu se poate spune că un desen melodic dintr-o bucată oarecare ne dă sau ne sugerează un sentiment precis : furie, milă, indignare etc. Nu. Ea ne dă o serie de scheme foarte vagi, în ale căror limite noi putem broda stările noastre sufleteşti. Ea nu poate da în mod precis aceste stări, pentru că nu este exprimabilă, ci e sugestionabilă [17].

S-a zis, de pildă, că poezia simbolistă nu lucrează prin fenomene de expresie directă ci prin fenomene de expresie sugestivă sau indirectă. Toată lumea a comparat poezia simbolistă cu mijloacele muzicii, adică cu comunicarea unor stări vagi, a unor scheme, a unor abstracţii emoţionale, a unor stări care nu se pot preciza pînă în detaliu ori pînă în specific, care sînt flotante, nesigure, nestabile, dar care pot să trezească în ceilalţi o stare analogă de mişcare sufletească.

Muzica a fost considerată ca artă filozofică prin excelenţă. De aci, divagaţiile lirice foarte interesante ale lui Schopenhauer asupra puterii muzicii de a ne pune în contact cu ideile care stau în dosul lucrurilor. Ce reprezintă ideile ? E realitatea care trece dincolo de concept, adică realitatea care n-a fost pusă în exprimări sociale conştiente, exprimări prin limbaj, ci acea realitate mai adîncă, care stă în dosul ei, acea formă intimă, insensibilă, trecătoare, care se desfăşoară mai mult în durată decît în spaţiu, pe care a descris-o atît de bine Bergson şi a realizat-o Proust în a sa subtilă analiză. Aceasta este realitatea revelată de muzică, acestea sînt ideile platoniciene [18], străfundul conştiinţei noastre adînci, întrebuinţată şi la alte nevoi decît la acelea de a crea practica, ştiinţa, industria sau orice formă de adaptare la mediu.

De aceea, muzica este aproape întotdeauna legată de un element mistic [19]. Ea e legată de stări sufleteşti care nu se pot preciza, cu stări subconştiente care ne mişcă, ne tulbură, dar al căror farmec nu-l putem preciza.

Efectele, din punct de vedere psihologic, pe care muzica le are asupra noastră sînt cîteodată efecte de stimulare, de excitaţie, care trebuie interpretate în sensul că se rup zăgazele formelor conceptuale în care lucrează conştiinţa şi noi sîntem deodată ieşiţi din cenzura pe care o exercită această conştiinţă şi introduşi în adîncurile nesondabile ale inconştientului nostru

care poate fi infinit. De aci o senzaţie de bogăţie, de stimulare, de excitaţie pe care o dă muzica. În fine sentimentele muzicale, cum constată aproape toţi psihologii, sînt nişte sentimente de despersonalizare. Personalitatea, adică caracterul nostru precis tipologic, este legată de formele conştiente, de expresiile directe. Conştiinţa şi personalitatea sînt stări aproape identice în ordinea psihologică. Dar muzica despersonalizează. Ea ridică caracterul nostru propriu şi ne cufundă într-o lume panteistă aproape. Ea ia obiceiurile noastre concretizate prin conştienţă şi ne bagă într-un fel de baie spirituală generală, în care plutim fără să putem găsi un sentiment precis de care să ne putem lega. Simţim o stare de plăcere, de îmbogăţire, de despersonalizare, de ieşire din obiceiurile noastre curente, exact ca în comunicările descrise de mistici în care eul e suprimat şi în care o comunicare transcendentă s-a realizat. Aceasta e muzica.

Pentru a strînge aceste cîteva caracterizări într-o definiţie mai precisă, am spune, ca o definiţie provizorie de întrebuinţat pentru cercetările care vor urma de aci înainte, că muzica este arta de a combina şi a crea forme muzicale, care comunică stări sufleteşti extraconştiente şi pe care le exprimă prin sugerare şi nu prin expresie [20].

Am arătat că fenomenul muzical este eliberarea expresiilor spirituale curente de anumite fenomene de conştiinţă care revelează anumite forme preexistente şi subconştiente, un anumit dinamism sufletesc care nu se poate închipui decît pe un temei de schemă dinamică generală — după terminologia lui Bergson — care se poate comunica publicului prin sugerare, nu prin forme bine conturate ca în artele plastice, dar că totuşi există o tendinţă de a da acestor sunete o organizaţie specială prin faptul că ele se pot consemna grafic, se pot aranja într-o anumită expresie scrisă, care serveşte ca suport fenomenului muzical propriu-zis.

VII. ORIGINEA MUZICII

Problema originilor muzicii este greu de rezolvat ca toate problemele de origine, pentru că procesul acesta nu este totdeauna liniar, ci de multe ori este exploziv : din aceeaşi sursă comună ţîşnesc o serie întreagă de elemente care după aceea evoluează pe diferite raze de acţiune în sens divergent. Adeseori cine îşi ia această ingrată sarcină, descoperă mai multe

origini ! Acelaşi lucru e şi cu muzica. De aceea, diversitatea teoriilor care arată că muzica îşi trage originea aci dintr-o sursă, aci din alta.

Iată de pildă, unii cercetători au spus că muzica îşi trage originea din imitaţia cîntecului păsărilor. În special Darwin a insistat în această privinţă, arătînd că păsările cîntă în perioadele de împerechiere ; cîntecul ar fi la ele o formă de atracţie a femelei, un mod de seducţie, cum este costumul sau îngrijirea obrazului la femei. În acelaşi fel omul cîntă şi el în momentele sale lirice, imitînd păsările. Cîntă din aceeaşi nevoie sufletească, însă ca tehnică, ia cîntecul păsărilor pe care îl imită. Mai tîrziu s-a observat însă că imitaţiile făcute de diferitele opere muzicale a cîntecului păsărilor, sînt opere tardive, după cum sentimentul naturii la ţărani nu este primitiv, ci un sentiment evoluat, şi nu iubeşte natura decît omul civilizat, iar primitivul trăieşte în ea fără să o observe, tot aşa cum el nu remarcă nici cîntecul păsărilor. Muzica este prin urmare cu mult anterioară, şi fenomenele imitative din cîntecul păsărilor sînt de obicei producţii tîrzii ale unei tehnici muzicale deja evoluate.

S-a spus, în al doilea rînd, că muzica îşi are originea în zgomotele naturii. S-a făcut deosebirea între zgomot şi sunet. Sunetele sînt zgomote care se împreunează între dînsele avînd armonice comune, pe cînd zgomotele produc bătăi, „des battements", care nu se potrivesc. Dar zgomotul poate sugera foarte bine anumite bucăţi muzicale. De pildă, trenul cînd merge, aproape fiecare din noi se lasă furat, într-o somnolenţă de reverie, pe marginea zgomotului roţilor şi ajung să combine din două măsuri lungi şi una scurtă sau trei scurte şi una lungă un anumit ritm al roţilor trenului. Sau, zgomotul ciocanului, la fel ; sau, o oală care fierbe, şi care în memoriile marilor compozitori, (în special la Saint Saens) se pretinde că ar fi fost sursa unor anumite simfonii. În fine, faimoasa simfonie a V-a a lui Beethoven, care începe cu un fel de lovituri ritmice, se pare că a fost inspirată de un personaj insistent şi pisălog care îi bătea mereu în uşă. Iată de pildă ciocănitul copitelor cailor, care l-au inspirat pe Lully şi Beethoven.

Toate acestea s-ar părea că duc la ideea după care anumite zgomote distribuite într-un anumit fel, pot fi utile interesante pentru originea simţului muzical. Este greu de formulat această teorie, pentru că muzica nu este numai ritm. Dimpotrivă, esteticienii muzicali arată că ritmul nu este absolut specific muzicii, deoarece îl au şi poezia şi dansul ; iar dispoziţia zgomotelor naturii într-un ritm oarecare este un feno-

men foarte adînc infiltrat în firea omului ; omul este un animal ritmic prin excelenţă ; dar aceasta nu înseamnă că aci face o operă muzicală, fiindcă muzica nu este numai ritm, ci este mai mult, este sunet, acuplări de sunete şi desene melodice, armonii, contrapunct etc., etc. Deci cel puţin o parte din muzică nu este explicată prin această teorie ritmică a zgomotelor venite din afară, de la natură.

Mai mult decît atît : ce ne spune nouă că zgomotul trebuie numaidecît să trezească stări muzicale ? De obicei, zgomotele produc o serie de stări utilitare, în afară însă de orice gînd muzical. Cînd se trînteşte foarte puternic o uşă, aceasta nu-ţi sugerează o muzică. Departe de om, ca din fiecare zgomot să vadă muzică. Evident, unii oameni fac muzică din orice. Dar aceia au muzicalitatea în ei ; ei fac muzică din orice fel de sunete acuplate sau organizate. Dar aceasta presupune o muzicalitate preexistentă, presupune că muzicalitatea preexistă zgomotelor naturii în anumite persoane şi nu în toate.

S-a zis, în al treilea rînd, că originea muzicii se găseşte în vocea omenească. Este faimoasa teorie a lui Spencer. Vocea omenească în anumite momente începe să ia intonaţii muzicale. De pildă, un orator care vorbeşte pasionat, începe să cînte. Stările de mari pasiuni, o declaraţie de dragoste, încep să ia accente lirice, încep încet-încet să alunece pe o formă muzicală. E ca un plînset, ca o litanie, ca un bocet care începe să fie un cîntec. Plînsul cînd e şi vorbit, este un început de muzică. În fine, declamaţiile dramatice în anumite poezii, iau deseori forme muzicale în special în arta dramatică franceză, unde aceste declamaţii sînt foarte apreciate şi gustate, ele încep să devină forme muzicale. Spencer a arătat mai mult decît atît, că intensitatea emoţiei şi cu intensitatea sunetului sînt aproape paralele. Cînd sîntem indignaţi, ţipăm, strigăm, cînd sîntem obosiţi, vorbim în şoaptă. Deci sunetele iau gradaţii de intensitate mai mare sau mai mică, după forţa emotivă pe care trebuie să o exprime. Aşa ar fi apărut recitativul din opere, care nu e altceva decît conversaţie. Iată de pildă schimbul de cîntece din „Siegfried" de Wagner între balaur şi Siegfried ; ţine aproape o oră acest monoton schimb de sunete, care sînt pur şi simplu recitative, care amintesc emoţiile puternice sau expresiile verbale în cazul unor pasiuni puternice. S-a observat şi în anumite cazuri patologice, la oamenii supra emotivi că apar fenomene sub formă de litanie declamatorie ; sînt o serie de bolnavi care au nevroza anxietăţii şi care încep să vorbească aşa de pasionat, încît încep să urce pe intonaţia unei melodii muzicale.

Acestor afirmații ale lui Spencer i-a răspuns un alt etnolog și muzicolog, Valaschek, care a arătat că nu totdeauna trebuie găsită originea muzicii în vocea omenească și în intonațiile făcute pasional sau emoțional. Întîi și întîi, pentru foarte multe forme de muzică rudimentară la sălbatici, întrebuințează cuvinte fără sens, ele fiind pur și simplu nevoi de vocalizare. De pildă, ce înseamnă „lero-lero" sau „Mironton-Mirontaine" ?! În al doilea rînd, la populațiile îndepărtate din insulele Bahama muzica nu are absolut nici un fel de note, ea se desfășoară pe un singur ritm de o singură notă, ceea ce înseamnă că ea nu are variațiile notelor dintr-o voce omenească, ci este pur și simplu o singură intonație. Spencer spunea că deosebirea între femei și bărbați este intervalul de octavă. Dar la aceste populații este o singură notă, deci nu poate fi vorba de o nevoie de ordin vocal. Valaschek susține teoria că muzica și-ar trage originea din întrebuințarea instrumentelor. Într-un craniu s-au făcut cîteva găuri și astfel s-a construit un fluier. Dintr-o coardă care zbîrnîie și care are o rezonanță se poate face o cobză primitivă sau un banjou. Aceste instrumente primitive și nu vocea omenească sînt găsite ca fapte etnografice pozitive la toate popoarele primitive și deci ele trebuie indicate ca fiind la originea muzicii.

Într-un studiu foarte amănunțit asupra populațiilor din insulele Figi, el a tras concluzia că toate fenomenele elementare primitive de muzică pleacă de la fenomenul de instrumentație simplă, fie un instrument mono-cord, fie o membrană întinsă care servește de tambur etc. Toate acestea sînt începuturile muzicii propriu-zise iar nu vocea omenească, care spre deosebire de muzică, nu cunoaște intervale precise și fixe. În orice caz, mărimea intervalelor urmează în vocea omenească o scară care nu poate fi aceeași ca în fenomenul muzical propriu-zis.

În fine, alții pretind că muzica își are originea în dans. Populațiile primitive au o serie de dansuri, care se desfășoară la diferite ceremonii și serbări și cu aceste ocazii a apărut încet-încet cadența muzicală prin însemnări ale ritmului cu picioarele.

O altă teorie, ultima este aceea a lui Bucher, după care muzica iese din munca ritmată. Oamenii cînd muncesc, cînd dau cu ciocanul sau seceră grîul, scot o serie de sunete, „icnesc" cum se zice, sau au o serie întreagă de sunete care ușurează prin coordonare întrebuințarea gesturilor și care stau la baza muzicii. Minerii, oameni care dau cu ciocanul, obișnuiesc sau să aibă un anumit cîntec sau măcar o intonație ritmică ce reușește încet-încet să precizeze muzica.

Adevărul din toate aceste teorii este că există un fenomen muzical primitiv, care conţine cel puţin trei din aceste calităţi. Muzica la primitivi nu este separată de dans şi de poezie. Este de obicei intonarea monotonă a unei melopei — un foarte sărman instrument cu o coardă sau două şi deseori însoţit de vorbe şi de dans. Acesta este faptul etnologic, asupra căruia sînt de acord toţi cei care au studiat muzica primitivă. Încet-încet, din aceste fenomene concentrate, apar cel puţin trei forme : dansul, instrumentul şi vocea. Primul lucru care cade este gestul. Nu se mai dansează ; cel care continuă să cînte, cîntă numai din chitară sau cobză şi spune cîteva cuvinte din gură. Mai tîrziu, într-o a treia formă de evoluţie, muzica se eliberează şi de asociaţia cu instrumentul, pentru a deveni muzică pură, ca în perioada simfonică, atunci cînd muzica există pentru ea însăşi [21].

Acum, muzica îşi asociază din nou dansul şi declamaţia, — cum este în forma wagneriană, unde toate formele de muzică se strîng pentru a reveni la acea lege despre care vorbea Bouglé şi conform căreia orice formă de valoare artistică întîi tinde prin diferenţieri să se deosebească de altele, iar apoi urmează o revenire, o reasociere.

Trebuie reţinut prin urmare că muzica, la origine, este unită cu dansul şi cu vocea şi că apoi, încetul cu încetul, se desprind unele de altele, lăsînd muzica propriu-zisă, liberă. În genere, toate celebrările care se fac cu ocazia ritualurilor religioase sau serbărilor primitive, au la bază un cîntec cîntat în acelaşi timp din gură. Încetul cu încetul, din acest fenomen muzical primar, de ansamblu, se desprinde în primul rînd dansul, formînd o artă aparte, dansul ritmic, dansul estetic, dansul religios etc. şi muzica rămîne o intonaţie vocală şi un instrument în acelaşi timp. După aceea, se desprinde de o parte muzica vocală şi de altă parte muzica instrumentală, ajungînd la muzica din zilele noastre, care formează o artă autonomă de o independenţă absolută faţă de celelalte arte. Mai pe urmă, după o lege cunoscută şi care arată că valorile artistice întîi se diferenţiază, dar apoi se conjugă din nou, ajungem la muzica foarte evoluată, la drama muzicală wagneriană, care caută din nou să reîntrunească elementele care au format fenomenul muzical primitiv : dansul, instrumentul şi vocea. Într-o nouă sinteză muzicală, drama muzicală, care ar trebui să cuprindă în afară de dans, muzica instrumentală şi vocală, elemente dramatice teatrale în genere şi să formeze un fel de sinteză totală a tuturor artelor într-o ultimă fază.

C. SUNETUL

Materialul sonor cuprinde două aspecte : întîi, un studiu estetic al sunetului, pe urmă, un studiu estetic al fuziunii sunetelor, al apercepţiei muzicale, al acordului şi în fine, un studiu al formelor muzicale, forme muzicale care pot să înceapă cu aspectele foarte simple, — diferite scări muzicale, studiul tonalităţilor adică al atmosferei generale muzicale, după care sunetele se grupează în jurul unui sunet dominant : în fine, modurile muzicale, schimbările şi variaţiile, diferite modulaţiuni şi apoi cîteva forme simple, ca de pildă canonul medieval, contrapunctul, trecînd la melodie, la elementul motivului şi la cîteva noţiuni generale de armonie. Aceasta ar fi structura generală a materialului sonor şi a formelor muzicale ce ar urma să studiem.

Ca bibliografie pentru aceste cîteva noţiuni, sînt indicate, din punct de vedere strict estetic, manualele de estetică muzicală, pentru că ceea ce ne interesează nu este componenţa sau structura sunetului în diferite producţii muzicale, ci mai ales efectele estetice ale unor împreunări de sunete, care ne dau pînă la sfîrşit un anumit rezultat conceput strict estetic. Sînt de reţinut :

Cartea lui HUGO RIEMANN, *Ellements d'une Esthétique Musicale ;* Cartea lui LALO, *Esquisse d'une Esthétique Musicale scientifique ;* PLATZ, *Musik Aestetik,* din tratatul de estetică al lui Vischer, de acum 60 de ani, partea foarte interesantă scrisă de KÖSTLIN ; C. STUMPF, *Tonpsichologie,* DELACROIX, *Psichologie de l'Art ;* LIONEL LANDRY *La sensibilité musicale.*

Urmează să studiem în cîteva consideraţii generale estetica sunetului. Sunetul nu este decît foarte rareori izolat, căci mai totdeauna el formează un lanţ, care se leagă cu o anumită tonalitate cu o serie succesivă de alte sunete, formînd linii me-

lodice sau structuri armonice. Prin abstracție însă se poate concepe sunetul în mod izolat, sunetul muzical deosebit de zgomotul banal, obișnuit ; în privința lui trebuie să studiem cele trei proprietăți importante și anume : înălțimea, intensitatea și timbrul.

Înălțimea unui sunet, care se mai numește în unele manuale de estetică muzicală și intonația lui, este situarea pozitivă a unui sunet pe o scară muzicală. Din punct de vedere fizic, el se caracterizează prin numărul vibrațiilor într-o secundă. De acest număr de vibrații depinde deosebirea care situează sunetul mai sus sau mai jos pe scară muzicală. Din punct de vedere psihologic, un sunet nu se percepe printr-o comprehensiune a rezonatorilor auditivi, așa cum concepea Helmholtz, după care urechea noastră ar fi un mic pian, în care pentru fiecare sunet o coardă vibrează ; dacă ar fi numai atît, această teorie ar fi o simplă teorie de fizică, care s-ar explica prin legile fizice. Lucrurile însă se prezintă mai complex, pentru că intră aci o serie întreagă de legi psihologice.

În primul rînd intră fenomene de contrast. Un sunet nu este mai înalt sau mai jos, pentru că are un număr mai mare sau mai mic de vibrații pe secundă, ci mai ales în raport cu sunetele care urmează după el sau care l-au precedat. Adică suportă și el fenomenul de contrast, după care un sunet pare mai ascuțit sau mai grav, în raport cu sunetul imediat precedent. După cum în ordinea optică două culori puse una lîngă alta stabilesc o serie întreagă de relații complimentare, tot așa în ordinea auditivă un sunet în seria muzicală în care se găsește, este determinat în ce privește înălțimea sau gravitatea lui, după sunetele cu care se găsește în legătură. Este o lege de contrast, în care un fenomen nu este definit atît prin calitatea lui intrinsecă, ci mai ales prin relația cu alte fenomene, în speță cu alte sunete învecinate. Sînt de studiat, din punctul de vedere al unei psihologii muzicale, care interesează pînă la un punct destul de puțin estetica, diferitele praguri diferențiale între asemenea determinări de înălțimi, în raport cu însușirile altor sunete, prag diferențial care presupune că între cele două sunete care urmează, se scurge o durată, pentru ca contrastul să poată juca și pentru ca fuziunea, care este o persistență sensorială a ultimului sunet produs, să se determine pe o anumită înălțime pe scara muzicală.

Dar înălțimea aceasta depinde în afară de legătura cu sunetul și care formează contraste, și de noțiunea timbrului. Timbrul este calitatea unui sunet, partea individuală a unui sunet produs de vocea omenească sau de anumite instrumente. Sînt

timbre care dau impresia unor note grave, note joase ; înălțimea depinde deci și de timbru.

În fine, psihologii mai atrag atenția că înălțimea unui sunet este determinată de o încordare motrice a atenției noastre, căreia îi corespunde o anumită percepție. Din punct de vedere psihologic acestea sînt anume explicații, dar ele nu au o legătură directă cu anumite concepții de estetică. În estetica muzicală ceea ce este interesant este să arătăm dacă sunetele mai înalte sau mai joase produc anumite plăceri, dacă sînt urmate de anumite rezonanțe efective [22]. Într-adevăr, este cunoscut în psihologie, că anumite sunete produc o senzație de dinamism, de veselie. Altele o senzație de melancolie, de gravitate, seriozitate, acestea din urmă sînt în genere sunetele joase. Grecii le numeau sunete greoaie, iar cele ascuțite erau sunete vibrante. Acestea produc în genere un sentiment de vitalitate, vioiciune, pe cînd cele groase dau senzația de gravitate, seriozitate și adesea de melancolie. Deci, după cum o bucată va întrebuința mai mult, din punctul de vedere al înălțimii, sunete mai joase sau mai ascuțite, se vor putea obține anumite efecte din punctul de vedere al plăcerilor sau afecțiunilor noastre. Evident, aceasta dacă s-ar face abstracție de celelalte legi de estetică muzicală, care sînt mult mai determinate, ca de pildă modulațiile, consonanța etc. Toate acestea la un loc dacă ar fi eliminate și o bucată muzicală ar fi determinată numai de situarea de pe scara muzicală, sunetele înalte ar produce în genere senzația de veselie, de euforie, cele joase de melancolie și gravitate.

Așa a fost în genere și în istoria muzicii. Köstlin, în partea din tratatul lui Vischer de care vorbeam adineaori, arată că înălțimea muzicală este în fond expresia unei lupte pe care sunetul o duce contra tăcerii. Din profunzimile tăcerii se ridică de obicei în mod ascendent sunetele către o serie de valori ascuțite. Această ascensiune înseamnă o ascensiune însăși a vitalității noastre, ea dă o impresie de luptă, de învingere a tăcerii, și deci pe cît se urcă mai sus, dă impresia finală de victorie, de triumf. De aceea, toate sunetele ascuțite ar duce la o muzică euforică, stenică, exuberantă, pe cînd cele joase, care se apropie de limitele tăcerii, ar da tocmai impresia de gravitate, de melancolie și tristețe. În această ascensiune a unei lupte pe care vitalitatea noastră o dă urcînd scara muzicală, elementele ascuțite se exprimă din punctul de vedere al înălțimii, cu sentimente de veselie, celelalte cu sentimente depresive și melancolice.

Trebuie remarcat iarăşi că în acest punct noţiunea de înălţime a sunetului muzical se amestecă cu noţiunea de intensitate. La sunetul grav, jos, trebuie o intensitate mai mare pentru a-l face mai perceptibil. Lucrul a fost constatat într-o experienţă făcută de Helmholtz cu sirena, arătînd acest lucru: sunetul ascuţit dă intensitatea prin el însuşi pe cînd pentru a produce un sunet grav trebuie o intensitate mult mai mare. Şi mai adaugă psihologii şi ceea ce se numeşte asociaţie spaţială: cînd spunem „sunet înalt" sau „sunet jos", avem o serie de puncte şi căutăm să prezentăm sunetul muzical ca fiind plasat într-un anume loc. Este o impresie de ascensiune care dă impresie de vitalitate şi veselie. Afară de acest lucru, înălţimea sunetului se mai leagă şi de expresia emoţiilor. Emoţia, dacă e puternică, tinde către ţipăt. Ţipătul are totdeauna o înălţime ascuţită; de aceea, din punctul de vedere al emoţiilor capătă aceeaşi semnificaţie de care vorbea Köstlin, a unei vitalităţi în ascendenţă.

În ceea ce priveşte continuitatea sunetelor, s-a emis teoria că în fond, ca şi vocea omenească care nu cunoaşte spaţii libere şi în general merge nu pe o gamă diatonică, ci pe o gamă cromatică, pentru că întrebuinţează tonuri, semitonuri şi sferturi de tonuri, în muzică spaţiile goale, care formează deosebirile de înălţimi între două sunete, ar fi un punct doar în imaginaţia noastră care concepe melodia tot în mod cromatic adică tot ca o linie care s-ar umple cu o serie întreagă de semitonuri puse la locul spaţiilor goale. După această teorie, care este o simplă ipoteză emisă de Wundt şi Riemann, melodia este totdeauna continuă, nu are viduri muzicale între note, ci acele viduri muzicale care nu sînt scrise pe o scară, sînt în fond doar în imaginaţia noastră, şi completează de la un sunet la altul o linie melodică, pentru a-i da continuitate completă.

În ceea ce priveşte intensitatea unui sunet, ea depinde din punct de vedere fizic, de amplitudine şi este determinată şi ea de două necesităţi:

Întîi, de variaţia depărtării în spaţiu, — dacă un sunet este mai îndepărtat trebuie emis mai puternic pentru a fi auzit; al doilea de expresia emoţiilor, care ca şi la înălţime, variază intensitatea sunetelor emise, în raport cu stările noastre emoţionale. Cînd sîntem foarte mişcaţi, în momente de emoţie deosebită, sunetele noastre sînt cu mult mai intense decît sunetele care deseori pot fi însoţite sau vorbite într-un limbaj obişnuit şi pe un ton obişnuit. Deci, fie expresia emoţiilor, fie depărtarea în spaţiu, produc o variaţie a intensităţii, care e necesară din punct de vedere psihologic.

Ca și înălțimea, intensitatea depinde nu numai de determinarea fizică a amplitudinii sunetului, ci și de contraste. Dacă înaintea unei accentuări forte am avut o accentuare piano, vom percepe mai bine intensitatea, decît dacă vom avea o intensitate continuă la același interval în tot timpul bucății. Deci legile de contrast sînt valabile și în materie de intensitate, iar puterea emisă este în funcție de raportul în care se găsește cu nota precedentă sau acea care succede.

De asemenea, intensitatea e în funcție de timbru. O notă cîntată chiar încet dintr-un instrument de suflat, cum sînt alămurile, dă impresie de intensitate, pe cînd aceeași notă cîntată puternic de un alt instrument, de pildă un flaut, nu dă această impresie. Timbrul egal poate da impresii inegale la instrumente diferite. Înălțimea unui sunet poate apoi da impresia unei intensități mai mari sau mai mici, în sensul că sunetul înalt dă impresia de mare intensitate, pe cînd cel grav dă impresia de sunet slab neaccentuat.

Din punct de vedere estetic, s-a discutat dacă intensitatea este necesară pentru determinarea vreunui efect artistic într-o operă muzicală, adică dacă variațiile de accentuare a intensității sînt indispensabile pentru valoarea muzicală propriu-zisă a unei bucăți. Și s-a remarcat că de pildă în muzica clasică, la un Bach sau un Haendel nu existau variațiunile de piano, pianissimo, ci un singur tempo, tempo giusto, adică bucata se cînta la fel din punctul de vedere al intensității de la început pînă la sfîrșit. Acesta este punctul de vedere, pe care îl susține și Köstlin și Valaschek și el este în general nedrept.

Întîi, fiindcă deosebirea aceasta de intensitate, în decursul unei bucăți schimbă monotonia și introduce varietatea. Aceeași lege de evitare a unei prea mari unități, de evitare a monotoniei, este valabilă și pentru muzică. O bucată absolut egală, ne obosește, ne plictisește, pe cînd o bucată care schimbă tonul intensității, este cu mult mai plăcută, ea stimulînd atenția și variația stării noastre sufletești într-un grad cu mult mai înalt decît dacă s-ar debita cu o intensitate egală. Dar și în istoria muzicii s-au evitat tocmai instrumentele care nu puteau da prea mari deosebiri de intensitate sunetului și s-au înlocuit cu altele care puteau varia această intensitate pe o scară mai mare. Așa de pildă, s-a înlocuit clavecinul, care nu putea scoate prea mari efecte de intensitate, și care se întreține cu o intensitate de sunet dulceag, siropos, din care se puteau scoate anumite efecte de grație, dar care nu puteau duce la o gradare a efectelor de la stări sufletești tumultuoase la cele suave, așa cum face pianul care are o variație mult mai mare în ce privește schimbarea de in-

tensități. Tot așa de pildă impresia de plictiseală care ne-o produce un instrument mecanic, invariabil în felul lui. Una este cînd cîntă cineva la pian anumite bucăți, modulînd stările sufletești după accentele mai vibrante, mai profunde sau mai săltărețe ; și alta este de pildă o bucată cîntată din acele mici instrumente care sînt cam plicticoase, așa numitele „boites a musique" în care erau 2—3 cîntece cîntate absolut egal de la început pînă la sfîrșit, dar care neintroducînd nici un fel de intensitate, nu erau expresiunea unui suflet care se zbuciumă, ci erau ceva mecanic care produce într-o intensitate egală, o prindere de sunete fără nici un fel de alt efect exprimat sufletește. Iată deci că teoria după care intensitatea unui sunet n-ar avea un efect estetic mi se pare plină de obiecțiuni.

Evident acest lucru variază și cu sociologia estetică, adică cu felul cum o anumită epocă apreciază într-un moment sau altul diferitele aspecte ale intensității. De pildă, la sălbaticii insulari, ca muzica să poată fi pe placul lor, este nevoie de urlete feroce, pe cînd societății dulcege din veacul al XVIII-lea i se cînta din chitară, pe șoptite. Într-o epocă se apreciază țipătul, în alta șoapta. Chiar în epoca noastră sînt anumite simfonii, de pildă a lui Strauss, în care muzica este atît de intensă, încît devine stridentă, ca și la Wagner. Însă, în alte epoci se preferă intensitatea mică. Sînt o dată civilizații muzicale de tipul pianissimo, altă dată de tipul fortissimo. Sînt intensități care variază după starea culturală, starea nervoasă, starea temperamentală a unei epoci și care se exprimă în anumite gradații și variații.

În fine, a treia proprietate a sunetului este timbrul, adică calitatea unui sunet produs de un anumit instrument. După teoria lui Helmholtz, timbrul ar fi produs de varietăți deosebite de armonice. Din punctul de vedere al evoluției estetice a timbrului, avem și aci o serie întreagă de variații de la epocă la epocă ; anumite instrumente care plac enorm într-o epocă și apoi nu mai plac. Sînt epoci pastorale, de pildă pe timpul „Bergerettelor" și „Bergerilor" secolului al XVIII-lea unde se gusta foarte mult flautul, pentru ca după 40 de ani el să apară ca un gust dulceag, și plicticos și să fie înlocuit cu instrumentele cu coarde. De exemplu, poate să placă într-o epocă anumită buciumul, care dă un sunet nostalgic, care însă apoi poate să pară anost, fără interes. Alteori, în perioadele de război, marșul e foarte gustat, pentru ca apoi să fie lăsat de o parte. Așa se explică pentru ce istoria muzicii a întrebuințat la un moment dat un instrument și apoi l-a lăsat de-o parte ; așa se explică de ce unele instrumente nu pot pătrunde în muzica cultă propriu-

zisă ; de pildă, orchestra simfonică nu a adoptat pînă astăzi saxofonul, iar pînă acum 100 de ani clarinetul se pare că a fost considerat ca un instrument barbar, care nu-şi avea locul lui într-o organizaţie orchestrală simfonică. Flautul a fost foarte gustat cîndva, dar apoi a fost lăsat în umbră pentru ca pe primul plan să fie ridicate instrumentele cu coarde.

Deci, noţiunea de timbru este în funcţie de gustul muzical al epocii şi variază cu dînsul. Şi aci sociologia muzicală are un cuvînt de spus şi anume să arate care din momentele muzicale consacră un instrument şi care consacră un alt instrument, care gusturi muzicale revin, care nu mai revin etc. În ce priveşte de pildă legăturile dintre voce şi instrumente în arta creştină (cîntecul gregorian), vocea a fost element principal şi instrumentaţia i-a fost subordonată, pentru ca mai tîrziu dimpotrivă, instrumentaţia să apară pe primul plan şi vocile sau corurile să fie subordonate. În orchestraţie de pildă, contopirea la unison a diferitelor timbre, forma un efect estetic. În arta clasică, instrumentele de aceeaşi categorie caută să cînte la unison o partitură oarecare. La romantici, din contra, coloritul muzical separă fiecare timbru, şi avem un mozaic de timbre, în care fiecare instrument este detaşat şi formează contraste cu celelalte instrumente muzicale. Toate acestea sînt legi ale epocii, ele arată întrucît cultura generală şi starea socială influenţează gustul muzical.

Este greu de introdus legi de estetică permanente, care să spună că cutare timbru al clavecinului de exemplu — sau al lirei, — sînt timbruri frumoase, pe cînd clarinetul, oboiul sau fagotul sînt urîte. Toate, rînd pe rînd, au cînd favoarea cînd defavoarea unui public şi ele variază o dată cu gustul epocii. Dar nu e mai puţin adevărat că timbrul ca şi intensitatea şi înălţimea unui sunet, joacă un rol esenţial prin variaţiile lor într-un fel sau altul, şi formează tocmai broderia pe care se alcătuieşte întreaga istorie muzicală, cu varietatea ei de stiluri.

D. RITMUL

Înainte de a trece acum la analiza formei muzicale ceva mai complicate adică a fuziunii de sunete a scărilor diferitelor game, a tonalităţii diferitelor moduri, urmează ca astăzi să reluăm firul lecţiilor trecute pentru a studia problema ritmului muzical, pentru că în fond, orice bucată, orice formă muzicală simplificată la ultima ei expresie, cuprinde în orice caz două elemente : sunetul şi ritmul, adică mişcarea, desăvîrşită în timp a progresiei muzicale într-o anumită bucată.

Pentru unii autori ritmul este elementul fundamental al muzicii. Acelaşi Valaschek despre care vorbeam că preconiza instrumentul ca origine a muzicii, susţine că în muzica primitivă ceea ce se face evidenţiat nu este nici melodia nici variaţia de sunete, ci este pur şi simplu ritmul. Un ritm simplu monoton, acelaşi sunet sau rareori două sunete întovărăşite de un ritm monoton, ca de pildă „tam-tam"-ul negrilor, care formează elementul primar din care pleacă apoi orice muzică. Aşadar el susţine că la orice bucată ritmul formează elementul primordial de la care trebuie să plecăm.

Trebuie observat la această afirmaţie că este greu de conceput o melodie simplificată la ritm, chiar cînd este vorba de „tam-tam" ; orice bucată muzicală trebuie să aibă cel puţin două sunete ; deci a spune că ritmul este singurul element sau elementul la care se reduce muzica prin simplificare abstractă, este greu de conceput. Nu se poate găsi o bucată muzicală în care să existe numai ritm. Elementul sonor, adică înălţimea sunetelor, intensitatea lor, felul cum sînt aranjate într-o scară muzicală, formează elemente cel puţin tot atît de importante, dacă nu şi mai importante, decît ritmul şi vom vedea îndată că sînt unii autori care susţin că ritmul nu este caracteristic muzicii, ci este caracteristic unor serii întregi de arte şi deci nu formează un

element specific muzicii. La pian, se vede perfect că cu o mînă se dau indicaţiile de ritm şi cu alta indicaţiile de melodie. În general aceasta este muzica : un element de ritm care măsoară timpul, şi un alt element de ordin melodic, care înseamnă dispoziţia sunetelor într-o anume formă. De aceea sînt o serie de alţi autori, în special Lalo şi Delacroix, care pretind că ritmul nu este caracteristic şi nu este un element al muzicii.

Pentru ce ? Întîi şi întîi pentru motivul că nu numai muzica se serveşte de ritm. Ritmul este o necesitate aproape a oricărei arte care se desfăşoară în timp. Orice artă a succesiunii presupune ritm. Aşa de pildă, vorbirea noastră are un ritm, arta oratorică are un ritm. Dansul, poezia, au un ritm. Deci nu numai muzica. Şi atunci, cînd vorbim de fenomenul muzical, nu avem nevoie să ne ocupăm de ritm, fiindcă nu este un element specific muzicii. În al doilea rînd, după cum remarcă Valaschek, sînt o serie întreagă de forme muzicale primitive în care elementul melodic aproape nu joacă nici un rol, fiindcă ele sînt constituite în bună parte din ritm. Însă tot aşa în sens contrar Lalo arată că sînt o serie de compoziţii muzicale care nu au ritm de loc ! Aşa era muzica gregoriană, care nu avea măsură, ci avea numai o serie de sunete în care ritmul aproape nu exista.

În fine, după cum remarcă Vincent d'Indy, ritmul nu este atît un fenomen specific muzicii ci este mai ales o aptitudine generală a spiritului nostru activ de a introduce ritmul în clasificarea oricărei prinderi succesive de sunete. Cine ascultă de pildă un metronom care bate în două măsuri egale, după ce percepe cele două măsuri el va încerca să creeze o serie de desene înăuntrul acestui tic-tac, adică va grupa cîte două, sau cîte trei, etc. şi vom vedea că aceasta este o aptitudine omenească care se aplică la toate felurile de senzaţii (în special vizuale şi auditive). Dacă mergem în tren şi auzim zgomotul mersului trenului, pe el brodăm o serie de ritmuri care sînt ale noastre, sînt motive pe care noi le brodăm.

Între aceste două păreri extreme este bine să luăm părerea intermediară, anume că sunetul şi ritmul sînt două elemente indispensabile oricărei forme muzicale. Este şi ritmul, cu toată părerea contrară a lui Lalo, un element esenţial, întîi şi întîi pentru că ritmul nu este acelaşi în poezie, în muncă, în dans şi în muzică. Există un ritm muzical specific muzicii, de care se poate vorbi. Nu este ritmul metric al poeziei acelaşi lucru cu ritmul muzical. Metrica poeziei păstrează un fel de egalitate cu ea însăşi ; ea se apropie mai mult de ceea ce se numeşte în muzică „măsură", care înseamnă o prindere izocronică formînd o anumită monotonie. Bucăţile moderne muzicale schimbă ritmul,

îl variază, îl întrerup brusc, au o serie de sincopări care îşi permit variaţii, pe cînd versul perfect este egal cu el însuşi, este izocronic.

Într-adevăr există, după cum arată Vincent d'Indy, o aptitudine a spiritului omenesc de a forma ritm din orice. Aceasta însă nu împiedică ca ritmul să existe în bucăţile muzicale. Este adevărat că atunci cînd avem de-a face cu un metronom ne permitem anumite variaţii, dar cînd ritmul este creat, el există în bucata de artă. Este adevărat că tendinţa psihică a omului este de a creea ritmul unde nu este. S-a făcut o experienţă vizuală : pe un panou alb s-au desenat la distanţă de 5 mm o serie de linii negre perfect egale. După ce subiectul priveşte o bucată de vreme acest panou, el începe să le clasifice, vede mai mare unul din spaţiile albe şi mai mici spaţiile negre, şi formează o serie de figuri. Percepţia lui impune o grupare într-un anume mod. Aceeaşi experienţă s-a făcut cu fîşiile luminoase pe un fond întunecos. Ele erau egale între ele, însă după ce erau privite o bucată de vreme, formau în capul şi ochiul diferiţilor subiecţi, grupuri diferite de figuri. Unii lungeau fîşiile albe şi formau dintr-însele anumite configuraţii, alţii pe cele întunecoase etc.

Dar aceasta nu înseamnă, dacă aptitudinea noastră către ritm este generală, că atunci cînd ni se impune un ritm el vine numai de la o alternanţă de lungi şi scurte sau de timbre puternice şi slabe ; ritmul, pe lîngă lungimi şi scurtimi, mai conţine şi noţiunea de accentuaţie : mai puternic, mai puţin puternic, şi apoi de variaţii după elementele afective ale sufletului nostru a cărui dinamică este oarecum fotografică în momentul ritmului. De aceea s-a pus întrebarea : în ce ar consta şi care ar fi originea ritmului ?

Un vechi răspuns, încă de la Aristot, arată că ritmul îşi are originea în funcţionarea fiziologică a corpului nostru, el pleacă de la bătăile inimii care este cel mai perfect metronom. Pleacă de la inspiraţie şi respiraţie etc. Am văzut că Bücher pune la baza ritmului munca. În fine, este poate mai adevărat de a spune că şi elementele de ordin psihic, adică atenţiunea, succesiunea de încordări şi relaxări în eforturi şi slăbiri, urmează un ritm psihic care poate fi aplicat ritmului muzical.

Ritmul nu trebuie confundat cu măsura. Măsura înseamnă o alternativă de note egale sau quasi-egale. Însă la ritm mai este ceva. Ritmul nu este numai prinderea de lungimi de sunete alternînd cu alte sunete mai scurte într-un mod egal şi regulat. Ritmul iese şi dintr-o accentuare de intensitate a unora ; iar această accentuare de intensitate este însăşi o anumită accen-

tuare de sentimente. Ea corespunde cu proiecţia noastră afectivă, ea urmează oarecum o anumită ordine a sentimentului care acompaniază un anumit ritm muzical, căci un ritm muzical care n-ar fi decît o simplă măsură ritmică a lungimii de timp, s-ar putea să corespundă ca element mult mai complex dintr-o bucată muzicală. În afară de tonalităţi şi aranjamente de moduri care dau un colorit afectiv, există un anume dinamism căruia trebuie să-i corespundă un anumit ritm, care este modificat de anumite accentuări de intensitate, alternanţe de slăbiri de intensitate, fiindcă altfel, dacă o bucată muzicală s-ar reduce la măsuri egale, ea ar fi monotonă.

Se cunoaşte efectul somnolent al ritmurilor repetate. Ritmul corespunde la o serie întreagă de cerinţe ale psihicului nostru. În primul rînd el împarte timpul şi progresia muzicală după o serie de sunete lungi alternînd regulat cu sunete mai scurte de altă valoare, prin care se facilitează o uşurare a percepţiei noastre, căci putem clasifica o anumită bucată într-un anumit fel, făcînd astfel economie de energii şi eforturi. Ritmul corespunde apoi la o aranjare logică şi afectivă a sentimentelor noastre. În fine, ritmul exprimă anumite exigenţe de ordin afectiv. Felul cum cîntăm o bucată, mai accentuat sau mai puţin accentuat, sînt oarecum strigăte ale stării noastre sufleteşti. Deci ritmul, în această privinţă exprimă sentimente şi clarifică percepţia noastră în acelaşi timp.

În ce priveşte ritmul, putem distinge următoarele aspecte:

În primul rînd avem figura ritmică, care este o succesiune de un anumit tip, de o anumită formă. Cînd un fierar bate un cui cu ciocanul, el dă de obicei 2 lovituri mai repede şi una mai lungă. Este din acest punct de vedere un motiv din Rheingold de Wagner, motivul forjei. Această figură este în acelaşi timp de ordin auditiv, este o figură motrice şi în acelaşi timp vizuală, mai ales la aceia care obişnuiesc să citească muzica atunci cînd o ascultă.

După aceea, ceva mai complicată, este „seria ritmică" care este o acuplare de mai multe figuri ritmice prin repetiţie. Repetiţia unei figuri ritmice într-o progresie muzicală formează această serie. De pildă, în antichitate Aritoxene care a fost primul teoretician muzical, observă că ritmul are la bază nu numai o percepţie, dar şi un fenomen de memorie, adică noi ţinem minte ce a fost înaintea fenomenului şi prin aceasta putem percepe repetiţia care urmează într-o serie ritmică. Riemann vorbeşte despre aglomerarea — entassement — fenomenelor ritmice. În orice caz este fapt că seria ritmică are o anumită repetiţie şi se bazează pe acest efect muzical al repetiţiei. Însă

fiindcă repetiția este prea îndelungată și făcută mai ales din puține elemente ea tinde la monotonie și bucata își scade din efectul estetic tocmai prin această repetiție.

În al treilea rînd trebuie să distingem ceea ce se numește „agogica" adică sporirea sau încetarea vitezei, dinamica muzicală. Viteza muzicală nu este același lucru cu ritmul. Ritmul înseamnă o înșirare, o repetiție de anumite figuri care revin într-un anumit mod regulat, însă același ritm se poate cînta și lent și repede. Aceleași raporturi între lungimile sunetelor pot fi accelerate sau oprite, — ceea ce formează caracteristica foarte multor compoziții muzicale actuale, în care notele lungi, adică lărgirea ritmului, nu coincide cu viteza în care se cîntă (note lungi cîntate repede) ! Landry de pildă citează pe Faust al lui Schumann unde se vede această necoincidență.

În fine, trebuie avute în vedere cu această ocazie combinațiile posibile între ritm și melancolie, adică combinațiile ritmice-sonore. În unele bucăți este vorba de un scop exterior manifestat de intonații pur ritmice. Adică, urmărim să determinăm o preponderență a unui ritm cu o anumită finalitate externă. De pildă, în cazul unui marș pe care trebuie să-l execute o serie de soldați, ritmul devine preponderent iar materia sonoră nu este decît un pretext pentru a satisface un scop ritmic exterior. Același lucru cu muzica de dans, care pune în primul rînd scopul exterior de a determina o anumită mișcare, iar materia sonoră este subordonată și formează un element secundar. În alte părți, contează mai ales materia sonoră, iar ritmul abia dacă marchează o anumită mișcare de progresie. În fine, în alte dăți, aceste două elemente oarecum se compensează, scopul exterior pentru care este scrisă bucata muzicală nu-și subordonează complet materia sonoră și urmează un fel de echilibru între celelalte două : de pildă muzica religioasă medievală care se spune că avea un scop exterior, dar în care și sonoritatea și ritmul erau echilibrate. La fel în cîntecul trubadurilor medievali.

În sfîrșit, sînt o serie de combinații în muzică, în care se găsesc prezente aceste două elemente : de pildă muzica locală în care ritmul prepară melodia, o serie întreagă de accente, și apoi se dezvoltă materia sonoră și formează muzica locală propriu-zisă.

E. FORMELE MUZICALE

Urmează să ne ocupăm de anumite forme muzicale elementare. În această privinţă se poate consulta tratatul de estetică muzicală a lui Riemann, cartea lui Lalo şi cartea lui Landry „Sensibilité musicale". Ne vom ocupa deocamdată de formele elementare: scara muzicală sau gama.

Sunetul, conceput în sine, aproape totdeauna este o abstracţie. El se găseşte într-un sistem de relaţii. Prin însăşi existenţa armonicelor, adică a acelor sunete complimentare, secundare, care însoţesc simpla producere a unui sunet, el se găseşte înconjurat de un cortegiu de alte sunete. Aşadar chiar sunetul izolat, se găseşte într-o tovărăşie oarecare; cu atît mai mult el se găseşte totdeauna într-o anumită relaţie. Această relaţie se găseşte de obicei schiţată în anumite raporturi de intervale.

Gama este o înşirare de sunete care sînt puse într-un anumit sistem de relaţii după criteriul înălţimii, intonaţiei etc. aşadar orice gamă este o chestiune de raport, sunetul neavînd în el însuşi o valoare absolută. Aşa de pildă, valoarea aceleeaşi note poate fi schimbată după cum ea participă la o anumită formă muzicală sau alta. Iată de pildă nota „do" în acordul de terţă într-o tonalitate de la bemol major este una şi într-o tonalitate de la minor este alta. Deci ea capătă valoarea muzicală după felul cum este aşezată într-un sistem în care primeşte anumite coloraturi muzicale. Gama se aranjează de obicei, după o notă luată arbitrar, care se numeşte „tonică" şi care formează cu celelalte note o serie de raporturi. Scara noastră numită „scara diatonică" nu este singura scară muzicală posibilă. Dimpotrivă, la o serie întreagă de popoare găsim fel de fel de aranjamente relaţionale între diferitele note care formează diferite scări sau game. De pildă, la indieni se găseşte o scară muzicală care conţine 22 de intervale; în antichitate exista o gamă cu patru

tonuri care se numea „tetracord". La chinezi se găseşte o scară muzicală cu 11 intervale şi este posibil ca în studiul comparativ de etnografie muzicală să se poată găsi la popoarele primitive fel de fel de scări care ar forma tot atîtea concepţii de a aranja notele într-un ansamblu.

Care este *originea gamei sau scării muzicale* ?

Sînt o serie de răspunsuri care toate formează doar ipoteze. Iată de pildă soluţia pe care o oferă psihologul şi esteticianul muzical K. Stumpf, care susţine că gama a apărut atunci cînd mai multe voci la unison se produceau deodată la diferite înălţimi, în special că diferenţa între vocea femeii şi a copilului faţă de aceea a bărbatului formează de la început o clasificare care ar fi „octava" şi înăuntrul căreia urmează o serie de aşezări. Aşadar originea gamei se găseşte în diferenţa de înălţimi, produsă de vocea bărbatului faţă de a femeii sau de a copilului faţă de aceea a femeii sau bărbatului. Împărţirea obişnuită în „sopran", „contra-alto", „bariton", „bas" etc. corespund cel puţin la patru timbre de voci, dar ea este indicată de la început pentru a forma o sugestie posibilă pentru formarea unei game muzicale. Credincios sistemului său muzical de a explica originile muzicii prin apariţia instrumentelor la popoarele primitive, Valaschek pretinde din contra, că originea scării muzicale nu se găseşte în vocea omenească, ci într-o serie de instrumente primitive găsite de el, printre care citează de pildă o anumită trestie cu găuri care datează din anumite epoci preistorice şi care ar conţine 3 sau 4 diferenţe de înălţimi între note.

Alţi autori cred că originea scării muzicale este de ordin psiho-fizic, în sensul că există, după cum ştiţi, anumite praguri sub care o anumită senzaţie dispare, „praguri diferenţiale". De aceea este greu de perceput în ordinea muzicală, diferenţe care sînt mai mici de un sfert de interval. S-a găsit intervalul de un ton pentru că acesta este mai obişnuit percepţiei muzicale ca prag diferenţial între două note. Sub această diferenţă nu s-ar putea percepe sunetul — deşi sînt o serie de scări care au intervale mai mici decît un semi-ton, dar pentru aceasta trebuie o ureche muzicală foarte ascuţită. Aristot spunea că între „mi" şi „fa" este un interval imperceptibil.

După constatările experimentale, un sunet care se produce ca rezultatul între 120 şi 180 vibraţii pe secundă este conceput ca acelaşi sunet ; deci fie că un sunet are numai 120 vibraţii, fie că are 180, nu se poate diferenţia. La fel, diferenţele de interval între 180 şi 270 vibraţii pe secundă, nu pot fi deosebite nici de cele mai ascuţite percepţii muzicale. Iată deci că nevoia de a deosebi anumite lungimi în praguri diferenţiale dintre două

note a făcut să se fixeze un anumit interval, care este intervalul cuprins în gama noastră diatonică. De altfel, micile diferențe de tonuri se anulează, se neglijează, căci ele nu formează o deosebire fundamentală pentru înșirarea notelor pe o scară oarecare.

O problemă mai importantă decît aceea a originii este problema de ce în aceeași gamă intervalele sînt complet egale. Aci s-au dat iarăși o serie de răspunsuri. S-a spus că egalitatea între tonuri este un fel de dar natural înnăscut, spontan, al omului și că de aceea intervalele s-au fixat de anumite mărimi toate egale. Acest lucru este absolut inexact, fiindcă intervalele între note sînt efectele unor deprinderi și gusturi care sînt efectele unei anumite coloraturi muzicale. Dacă ar fi așa cum se pretinde în această primă părere, această simetrie egală între sunete n-ar duce la efecte muzicale plăcute, căci egalitatea între diferite senzații este obositoare și tinde către dispariția senzației. În al doilea rînd s-a spus că intervalele sînt egale într-o gamă și acesta este răspunsul lui Aristot — fiindcă în fiecare gamă avem o serie de succesiuni de quintă care au fost împărțite în subintervale mai mici, și aceasta ar fi datorită faptului că o gamă capătă o serie de intervale egale.

Alții au spus că sistemul scării noastre este format în funcție de intervale egale, de armonice care se potrivesc mai bine de la ton la ton decît în variații de tonuri. Acest lucru nu este adevărat pentru două obiecțiuni : întîi, că sistemul acesta de intervale este foarte variat de la popor la popor și adeseori variază o dată cu obiectul cu care se cîntă : în al doilea rînd, un sistem bazat pe teoria armonicilor fundată de Helmholtz ar fi ascendent. Ori, sînt o serie de game descendente. În fine, un sistem de intervale egale, bazat pe imposibilitatea sunetelor de a se succede în mod armonic, n-ar putea explica scările de mod minor și scările cromatice. Iată deci că acest răspuns este foarte greu de acceptat.

Alții au spus că intervalele ideale sînt comodități de intonații și că ele se bazează pe faptul că intonația este mai ușoară în acest fel decît în altul, intonații care sînt corectate deseori de audiție. Ori de cîte ori vrea să-și aducă cineva aminte de o melodie, intonează o serie de sunete, false sau semifalse, care apoi sînt corectate de ureche. Stumpf a observat într-o serie de experiențe de laborator că oamenii care cîntă din gură au tendința de a mări intervalele, adică de a sări dincolo de intervalul exact. Aceasta, dintr-un efort făcut la început și care depășește preciziunea sunetului.

Ceea ce este mai greu decît toate este că egalitatea intervalelor într-o scară s-a obținut încet-încet și nu este nici un efect al vocalizării, adică a intonației, nici a unor sisteme ca acela al lui Aristot, nici datorită armonicelor care acompaniază fiecare sunet, ci este un efect al întrebuințării instrumentelor ; instrumentele sînt acelea care dau precizii și care pot permite, din cauza acestei precizii mecanice, o împărțire exactă și egală. În al doilea rînd intervalele sînt efectele scrierii muzicale și a sistemelor muzicale culte, care s-au adoptat cu începere de la Pitagora și Ptolomeu, și apoi toate sistemele de muzicologie pe care le avem de la esteticienii contemporani. Aceste teorii muzicale care au contribuit la aranjamentul gamelor, la conștiința unei anumite grafologii muzicale, sînt acelea care au reușit să introducă egalitatea intervalelor într-o scară. Gama adoptată de noi este gama diatonică. Ea este datorată unei anumite evoluțiuni, fiind obținută printr-o serie de fuziuni de alte game care au evoluat și care ne-au dat încet-încet această gamă care s-a adoptat și care a rămas ca sistemul de începere al tuturor sistemelor din Europa.

În legătură cu scara muzicală trebuie să ne ocupăm puțin de *tonalitate*. Cesar Frank spunea că ceea ce contează într-un sistem muzical înainte de orice este structura tonală, adică arhitectonica edificiului în care sînt dispuse și așezate în raporturi precise, fericite, armonice, anumite sunete. Tonalitatea formează o anumită unitate de ton, în raport cu un punct de reper care este nota tonică, nota care începe gama iar nota din intervalul sau gradul al 5-lea este nota dominantă. Aceste note dau coloritul, atmosfera și în același timp raportarea la un fel de unitate centrală a întregului aspect stilistic al bucății și care se raportează la această tonalitate. Astfel zicem tonalitatea „în do major" sau „la minor", adică tonalitatea tonicii și dominantei care este închisă într-o anumită gamă și care formează o clasificare unitară a atmosferei și coloritului muzical general.

În muzica clasică acest principiu al tonalității joacă din punct de vedere estetic un rol important. Orice formă clasică de artă conține într-însa elemente de precizie, de claritate și de simetrie. Deci cu cît o tonalitate este păstrată mai consecvent și mai aproape de sensul inițial care i se dă, cu atît bucata pare a satisface regulile de estetică muzicală. Încet-încet însă această unitate tonală în muzică în secolul al 19-lea în special începe să se schimbe. În locul unității tonale apare către jumătatea secolului trecut în special la Berlioz și apoi la Wagner, sistemul poli-tonal. Adică, bucata nu mai este raportată la un singur colorit muzical, ci ea conține în ea mai multe tonalități deodată

care se schimbă şi care împrumută un element de varietate elementului nu numai de stringenţă a unităţii monotonale, dar de monotonie care urmează unui singur sistem de tonalitate. Către sfîrşitul secolului, muzica foarte modernă (Stravinsky etc.) evoluează sistemul nu numai la politonalitate, dar chiar la atonalitate, în sensul că aproape orice acord are altă tonalitate. Este un fel de autonomie anarhică a fiecărei forme muzicale care este concepută în altă tonalitate. Prin urmare, ideea de tonalitate începe să dispară.

În legătură cu tonalitatea revine şi *ideea de mod.* Se înţeleg prin „mod major" anumite game în care sînt mai mult tonuri întregi iar semi-tonurile se plasează între intervalul 3 şi 4 ; în timp ce „modul minor" are semi-tonul cuprins între gradul 2 şi 3. Modurile antice erau moduri care veneau din diferite influenţe etnice din lumea veche : modul frigian, dorian, libian etc. apoi o serie de variante : hipo-frigian, hipo-dorian etc. Modurile actuale, majore şi minore, sînt consecinţele unor concentrări, a unor simplificări de clasificaţii muzicale din punctul de vedere al modalităţii, faţă de modurile antice. Încet-încet s-au contopit, au format sisteme de concentrare şi după cum în cazul declinărilor din gramatică nu s-a ţinut seama de nominativ, genetiv, dativ, acuzativ, ci de cazul unui subiect şi al unui obiect, tot aşa nu s-au mai înşirat toate nuanţele interpuse, ci s-a menţinut modul major şi modul minor.

Spuneam că tonul major cuprinde semitonul între gradul 3 şi 4. Iată de pildă, nota „do" dacă este luată ca tonică clasică, are două semitonuri între gradul 3 şi 4 şi cuprinde într-însa trei armonii perfecte : fa-la-do, do-mi-sol şi sol-si-re. Toate acestea formează intervale perfecte şi gama aceasta a fost considerată multă vreme ca gama naturală, spontană, oarecum congenitală genului omenesc. Ea nu putea fi concepută decît ca un fel de creaţie spontană a sufletului şi urechii noastre deoarece corespundea şi cu legile matematice ale consonanţelor celor mai perfecte. De aceea Rameau, nu numai antichitatea, spunea că modul major corespunde cu însăşi natura omenească pe cînd modul minor este un mod forţat, nenatural, iar în cursul secolului XVIII modul minor este declarat ca un mod inestetic, întrucît ar fi un mod mai chinuit, care conţine într-însul o serie de efecte între care unele iau un aspect de melancolie, după cum susţine Zarlino, sau un ton de amărăciune, aşa cum susţine Riemann.

Este adevărat că modul minor este un mod care inspiră mai degrabă sentimente deprimante, melancolice, pe cînd modul major ar corespunde unor senzaţii de bucurie, entuziasm, triumf. Nu toţi muzicienii sînt de acord cu aceste efecte estetice şi afec-

tiv psihologice ale modurilor minore şi majore, pentru simplul motiv că o serie întreagă de melodii foarte vesele, foarte săltăreţe, sînt scrise în modul minor! Combarieu citează de pildă Te-Deum-ul care se cîntă în Sîmbăta Paştilor în liturghia catolică şi care începe cu cuvîntul „Gaudeamus" — să ne înveselim, şi care totuşi este scris în mod minor! Sau, el atrage atenţia că majoritatea dansurilor vesele din secolul XVI şi XVII sînt scrise în modul minor şi la fel că operele italiene sînt majoritatea concepute şi scrise în modul minor deşi sînt prin natura lor opere de veselie, exuberanţă, triumf. De asemenea, muzica populară a multor popoare este scrisă în mod minor chiar cînd este vorba de a înfăţişa sentimente de veselie. Deci, clasificaţia în efecte de melancolie depresivă şi triumf entuziast care se leagă de modul major şi cel minor, nu este împărtăşită de toată lumea, în orice caz este o chestiune de impresie tipologică şi personală, care nu poate duce la o serie de reguli generale de psihologie muzicală sau de estetică.

Dacă trecem de la această formă care este scara, la forma mai evoluată, ajungem la noţiunea de *armonie* şi la aceea de *melodie,* care au format multă vreme două aspecte, două tabere în luptă, în special la începutul veacului XIX şi care sînt în fond, două moduri de concept asupra seriei muzicale. Dacă ne gîndim la o serie de împreunări de note, făcute vertical sau simultan avem un raport armonic. Dacă ne gîndim la aceleaşi sunete înşirate orizontal, adică în succesiune, avem o serie melodică.

Armonia, adică producerea simultană a unor serii de sunete, a preocupat pe toţi muzicologii din antichitate. De atunci s-au deosebit consonanţe perfecte şi imperfecte sau disonante. Consonanţa perfectă era octava, şi quinta care ar corespunde unei anumite intonaţii naturale care după unii psihologi muzicali este aceea a limbajului nostru atunci cînd formulează întrebări. Orice exclamaţie interogativă a vocii noastre se face în quintă. Întrebarea se face în raportul de quintă, răspunsul se dă într-un raport de quartă, după unii, deci şi acesta ar fi iarăşi un raport foarte natural, o consonanţă considerată perfectă. Terţa, care ni se pare nouă astăzi un acord acceptat şi natural, a fost foarte multă vreme exclusă din sistemele muzicale consonante şi considerată ca disonanţă. Dacă quinta şi octava sînt moştenirile pe care le-am primit de la muzica antică, în special grecească, istoricienii muzicii printre care şi Combarieu, pretind că terţa este de provenienţă nord-europeană, poate chiar engleză şi scandinavă. A apărut în secolul XIII fiind de provenienţă nordică şi s-a întins încetul cu încetul în armonia europeană care nu o considera perfectă pînă atunci.

Evoluția aceasta a armoniei este concomitentă cu formele muzicale din antichitate și pînă astăzi în felul cum s-a schimbat. Am avut astfel la început „monodia", adică un cîntec intonat de o singură voce, fără acompaniament, sau pe un singur ton. Apoi au venit „polifonia", adică mai multe persoane care cîntau deodată ; apoi în fine armonia, mai multe serii de note după legile de consonanță. În ordinea modernă această armonie nu ține seamă numai de consonanță ; s-au introdus încet-încet o serie de disonanțe din care s-au obținut efecte estetice. De unde în secolul XIX utilizarea unor disonanțe ar fi fost considerată ca o mare greșeală într-un sistem muzical, în decursul veacului XIX ea apare din ce în ce mai mult, schimbă complet fața muzicii, în așa fel încît chiar către a doua jumătate a veacului, Nietzsche poate să spună că obiecțiunile cele mai mari pe care le are față de Wagner sînt de ordin organic, care fac muzica lui insuportabilă. Însă, încet-încet, aceste disonanțe au intrat oarecum în patrimoniul comun, au format obiceiuri muzicale și s-au făcut simțite pînă în ordinea contemporană în muzica mai îndrăzneață de astăzi.

Principiul armoniei moderne presupune două caractere corelative, deși în aparență sînt contradictorii : în primul rînd presupune acordul independent ca o entitate autonomă ; în al doilea rînd acordul armonic, armonia este subordonată unei singure melodii față de care joacă rolul unei ornamentații, unei decorații care întregește linia melodică. Așadar în același timp autonomie a acordului armonic în sine și subordonarea lui oarecum față de linia melodică.

Evoluția muzicii contemporane a transformat o serie întreagă din aceste reguli. În primul rînd forma actuală a prezentării armonice a diferitelor bucăți simfonice, presupune o serie întreagă de transformări față de vremurile clasice ale esteticii armoniei, atît cele antice descrise de Aristoxene și Aristot cît și muzica clasică din secolele XVI, XVII și XVIII.

Întîi, este o nouă concepție a disonanței. La început știți că era considerată coarda consonanță perfectă ; apoi s-a adăugat o terță și apoi muzicanții au introdus o serie de disonanțe. Există și la Beethoven, la Bach și chiar la suavul și divinul Mozart. Urechea modernă însă pare că prezintă un fel de preferință pentru disonanță, fie ea chiar barbară în ce privește auzul, ca de pildă acordul de septimă pe care l-a introdus Debussy în prologul din „Peleas" și care n-ar fi fost posibil nici în muzica wagneriană. O serie de alte acorduri între note și note alterate cu un diez sau un bemol, acestea s-au introdus, s-au format, sta-

bilind un cîmp sonor cu mult mai vast decît cîmpul muzicii clasice.

A doua modificare este libertatea totală în ce priveşte tonalitatea şi modalitatea. Întîi şi întîi bucăţile sînt scrise pe mai multe tonalităţi. Acesta nu este un lucru nou ; el era deseori întrebuinţat de Beethoven şi Bach, dar ca excepţie. Astăzi, modulaţia pe tonuri foarte depărtate, schimbarea foarte rapidă şi frecventă a unei tonalităţi în alta în decursul unei simple forme muzicale, a devenit regula curentă. În fine, sfîrşitul bucăţii fără acordul cu tonică şi, ca o ultimă inovaţie, în special la Debussy, reintroducerea vechilor moduri greceşti şi medievale în locul celor două moduri care dominau muzica clasică. De asemenea şi în sfîrşit, noi formaţii de acorduri. În muzica clasică de obicei domina acordul de terţă, Beethoven introduce acordul de quartă şi quintă în începutul finalului din Simfonia Pastorală. Schimbarea tonalităţii se prezintă într-o serie de opere contemporane ; nu vorbim de contemporanii foarte recenţi, dar chiar la cei vechi, ca Ravel, Debussy avem o formă complet liberă. Richard Strauss transformă această schimbare într-un fel de variaţie ameţitoare. Nu mai vorbim de tonalitatea completă, ultima inovaţie în muzică, adică lipsa oricărei griji de a menţine vreun criteriu de raportare la o notă tonică în sistemul modern de simfonie.

Cel care a făcut această revoluţie completă este compozitorul vienez Schoenberg, care a întrebuinţat deodată în acorduri de 3 sau 4 note, 4 tonalităţi diferite, schimbîndu-le în permanenţă, fără să ţină seama de nici un fel de raportare la un spirit sistematic de tonalitate. Acest mod, dacă n-ar fi legat de ingeniozitatea lui Schoenberg, ar crea o impresie stridentă, dezagreabilă, disonantă. În acelaşi timp, lipsa aceasta de monotonie, caracteristică muzicii foarte recente, are un avantaj : lipsa de raportare la un sistem tonal fix, dă o serie de libertăţi compozitorului, de a împreuna într-un cîmp foarte vast tot felul de sunete care nu sînt legate de sclavia anterioară de a trebui să fie raportate la un anume sistem tonal.

Care este originea melodiei în raport cu armonia este greu de spus. O serie de muzicologi pretind că melodia iese din sfărîmarea acordului armonic ; deci că întîi a fost acordul armonic şi că încetul cu încetul dintr-însul prin analiză s-a degajat melodia. Alţii, printre care şi Vincent d'Indy, pretind că armonia nu este decît cîntarea simultană a mai multor melodii deodată, deci că melodia a preexistat, ea este primitivă, ea a avut realităţi anterioare şi din faptul că mai multe melodii au trebuit să fie

cîntate deodată, s-au obținut raporturi de simultaneitate care au creat raportul armonic.

În orice caz, în ceea ce privește melodia, ea este o armonie în succesiune, pentru că toate notele care urmează în decursul unei armonii satisfac o serie de cerințe de tonalitate și consonanță apriorică ; cum spune Aristoxene, muzica este imaginea memorială a ceea ce a urmat. Ceea ce a urmat este de reținut, formează o comparație cu ceea ce se desfășoară în chiar clipa prezentă și deci de fapt avem tot un sistem armonic și în melodie. Melodia este tot un fel de simultaneitate dacă memoria funcționează față de formele cîntate cu cîteva minute mai înainte. Cu atît mai mult cu cît melodia însăși formează, după cum s-a arătat mai recent de psihologia gestaltistă, o configurație totală. Ea nu este numai o înșirare de sunete raportate la o tonalitate, dar este un semn muzical o configurație care o percepem, dar după ce am ascultat o dată sau de două ori o melodie, avem pentru dînsa un fel de memorie globală a siluetei întregii melodii după un anumit desen și o putem individualiza ca formă izolată muzicală.

Este evident că ideea de melodie presupune întrucîtva ideea de armonie, adică melodia nu este altceva decît armonie memorizată în timp. Rameau este acela care a arătat pentru prima dată că melodia derivă din armonie și că nu este posibil ca melodia să facă altceva decît să urmeze după legile memoriei anumite simultaneități, presupunînd că melodia a fost determinată de o serie întreagă de raporturi la o notă tonică, adică la tonalitate. Melodia se desparte de armonie printr-o idee de continuitate a percepției. Orice percepție presupune o umplere a lacunelor în așa fel încît să avem o serie de note care se continuă unele pe altele : acele noțiuni de „legato", spre deosebire de, „stacatto". De aceea s-a spus cu drept cuvînt că lărgimea sunetelor dă loc uneori la producții de prost gust.

Un alt element care explică geneza melodiei este atracția notelor tonice față de notele celelalte mai slabe. Nota tonică are un dar de atracție care atrage după sine notele din gamă și le grupează împrejurul ei. În același timp tonica, după observațiile făcute, tinde să scurteze intervalele, adică să se apropie mai repede de celelalte note care caută să se grupeze cu ea într-un anumit sistem. S-au făcut și o serie de experiențe propriu-zise în această materie de către cercetători ca Mercadier, Cornu etc. care au reușit să arate că în timp ce armonia urmează tonalități și moduri majore, ea se aranjează în terțe, melodia se aranjează în ordine minoră. Deci ar fi o deosebire de mod între armonie și melodie.

Deosebirea însă cea mai importantă stă probabil în faptul că melodia se desfăşoară succesiv în timp, şi nu se poate concepe decît ca o serie de imagini sau senzaţii musculare, în timp ce armonia nu face decît să prindă anumite diferenţe de tonuri ; avem deci o deosebire ca între senzaţia auditivă şi simţul muscular de care melodia are nevoie pentru a urmări într-o linie dinamică tot cortegiul de sunete care se succed într-o anumită linie melodică. În timp deci ce organul specific al armoniei ar fi urechea, organul specific al melodiei ar fi senzaţia musculară care urmăreşte desfăşurarea succesivă în timp şi singura care poate să ne dea această percepţie adevărată. După cum în pictură culoarea este rezultatul exclusiv al unor imagini şi senzaţii retiniene pe cînd desenul urmărind linia înconjurătoare a unei sculpturi descrie un anumit parcurs care nu poate prinde decît în adaptări musculare, tot aşa melodia ar fi ceea ce este desenul în pictură pe cînd culoarea este în legătură cu organizaţia armonică. Iată deci o serie de criterii care ne pun în situaţia de a deosebi armonia de melodie şi de a pune capăt discuţiei infinite între muzicologii melodişti şi cei armonişti.

Dar, în afară de criteriul psihologic care diferenţiază melodia de armonie, ar mai fi şi un criteriu de ordin sociologic care deosebeşte melodia de armonie după gusturile timpurilor şi epocilor. Aşa de pildă, la popoarele primitive, monodice, armonia pare ceva inestetic, producţia simultană de sunete este în genere legată de un prost gust, de o anumită supărare a organului auditiv. Se povesteşte că ambasadorii Siamezi la curtea lui Ludovic XIV erau indignaţi de felul cum se făcea muzică armonică, pentru că aceasta li se părea lipsită de graţia necesară oricărei bucăţi muzicale. A venit apoi polifonia medievală care a creat obişnuinţa armonică în urechea ascultătorilor, iar abia cu principiile armonice moderne s-a putut realiza separaţia în bună parte între melodie şi armonie.

Melodia este o formă muzicală care se alternează cu o serie întreagă de intervale şi o serie de raţionamente în cursul desfăşurării ei. Cînd mai multe melodii din acestea sînt cîntate, dar de mai multe persoane sau mai multe voci sau mai multe instrumente şi aceste instrumente sînt unul după altul la intervale fixe pe aceeaşi melodie, avem, ceea ce se numea în muzică în secolele XIV şi XV un canon, care este deci trecerea de la melodia simplă către contrapunct.

Contrapunctul este un canon mai dezvoltat, un mod de a lega mai multe serii muzicale între dînsele, serii muzicale care fatal

la un moment dat coincid. În momentul cînd coincid, ele trebuie să satisfacă o serie de legi armonice ; ceea ce înseamnă că contrapunctul presupune armonie, iar nu după cum se crede, că armonia este derivată din evoluţia contrapunctului. Faptul că mai multe melodii sînt cîntate deodată în anumite raporturi fixate între ele, arată că trebuie să aibă fixate raporturile acestea, după legi armonice. În dezvoltarea noţiunii de contrapunct, din punct de vedere estetic, deosebim trei faze : o primă fază este melodia, care-şi urmează un curs al ei şi este acompaniată de un simplu ritm, partea a doua, adică ceea ce se cheamă „basul" la pian sau isonul în muzica grecească religioasă este ţinut pe o serie de note monotone care nu au alt scop decît de a crea un anumit efect fiziologic, care să prepare către un extaz muzical. Deci avem un fel de ierarhie în care o anumită melodie are iniţiativa şi rolul important, pe cînd o alta are rolul secundar, redus, quasi-anonim, de a ţine un anumit rang de preparaţie. Singur cîntecul, melodia, cîntată de o persoană sau de o mînă, este aceea care are iniţiativa. Într-o a doua fază, amîndouă temele melodice sînt oarecum egale, pe acelaşi plan, ele se alternează pe primul plan şi constituie o „fugă". Este muzica clasică a contrapunctului, aşa cum a conceput-o Bach sau Haydn (simfonia în mi bemol) ori Beethoven. Totuşi şi aci este o ierarhie, pentru că una din melodii apare mai întîi şi numai apoi intervine cea de-a doua care fatal are rolul secundar. Completa egalitate apare abia cu Beethoven care este acela care menţine ambele teme muzicale în ranguri absolut egale.

În ce priveşte evoluţia modernă a melodiei, cu Wagner şi apoi cu R. Strauss, dădea importanţă deosebită unor anume aspecte din cursul desenului melodic, care se numesc motive şi care erau mai subliniate ; erau motivele conducătoare, „leit-motivele", care formau anumite teme şi care se găsesc în dramele wagneriene şi la Richard Strauss, continuatorul lui Wagner. Acum, în ultimul timp melodia se lipseşte de aceste motive conducătoare şi se apropie mai ales de declamaţie. În locul melodiei se revine la vechea melopee, care se apropie mai mult de declamaţie decît de muzică propriu-zisă. Melodia ultimă, care se apropie de melopee, urmează legile limbajului, urmînd un fel de interval cromatic între sunete care se apropie de poezia recitată sau de declamaţie. Riemann arată că acest mod este în fond o revenire la vechile melodii primitive. Primitivii nu cunosc organizarea muzicală melodică pe scări fixe, aşa cum avem noi, ci ei cîntă în sensul melopeei adică în sensul apropierii de

declamație. Schoenberg și Debussy în această privință împing evoluția melodiei către o revenire la aspectul primitiv de melopee, imitînd bocetul sau exclamațiile emotive ale vocii omenești în anumite momente.

Din punctul de vedere al esteticii muzicale stricte, s-a susținut că contrapunctul n-ar fi o formă muzicală specifică pentru faptul că el introduce în ordinea muzicală o serie de elemente străine muzicii. Astfel ar introduce declamația dramatică în coruri, cum era în antichitate, introduce o serie de elemente descriptive sau imitative, care sînt străine muzicii. Așa este în corul lui Händel, sau în Bach, ori la Saint-Säens în „Samson și Dalila".

Din punctul de vedere al contrapunctului, asistăm și aci la o altă etapă foarte interesantă. Revoluția lui Debussy în Franța era mai ales o revoluție a armoniei. Contra ei a reacționat în Germania Richard Strauss și în Franța un compozitor de origine rusă, Igor Strawinsky care a reintrodus contrapunctul pe care Beethoven pare a-l fi neglijat. Deviza care era pe toate buzele cerea : înapoi la Bach, — adică întoarcere la contrapunct, la acea urmărire de două melodii, punct, contrapunct și care formau stringența muzicii clasice și medievale. Numai cu singura deosebire : în timp ce contrapunctul medieval și clasic avea, cel puțin acolo unde diferitele melodii se întîlneau, un punct de atingere, respectau anumite reguli de armonie, adică de consonanță mai mult sau mai puțin perfectă, evoluția contrapunctului contemporan afirmă principiul libertății totale a părților de a se urmări una pe alta, fără nici o legătură între ele. Sînt complet disonante și deseori atonale, adică contrapunctul urmează și el ultimele inovații ale armoniei. Însă în ceea ce privește ritmul, s-a introdus un principiu contrapunctic, urmărindu-se legile revoluționare ale armoniei.

În ceea ce privește orchestrația, evoluția modernă a adus o serie întreagă de elemente, în special în privința timbrului. Revoluția cea mai importantă în ultimul timp, care a fost considerată la început ca o simplă apariție frivolă, aplicabilă numai muzicii de dans, a fost jazz-ul. El este în fond continuarea influenței folclorice care a început în secolul XIX prin introducerea temelor populare în muzica cultă simfonică. Așa de pildă compozitorii ruși Korsakoff, Musorgski, Borodin etc. au introdus folclorul și apoi au format din ele teme în compoziția cultă. Tot astfel Liszt. A fost prin urmare un fel de afirmare a unui „naționalism" muzical, față de internaționalismul operei italiene care preconiza un cîntec la fel în toate ocaziile, după anumite

canoane fixe, egale la toţi compozitorii şi interpretatorii. Această introducere a folclorului a urmat pînă cînd imediat după războiul trecut au apărut importaţiuni din America, muzica „neagră", care a năvălit sub două forme : sub o formă de dans repede, frivol, „foxtrott" şi o muzică neagră de ordin lamentator, melancolic „Bluess"-ul.

În ceea ce priveşte organizaţia ca orchestră a Jazz-bandului, o serie întreagă de instrumente bizare, neobişnuite, au fost introduse în orchestră. De pildă : saxofonul, toba, banjo-ul, instrumente de suflat, sau instrumente de coarde care au fost numai pişcate, inovaţii care nu s-au rezumat numai la muzică uşoară, ci încet-încet au început să influenţeze muzica cultă. Deja Strawinsky inaugurase o serie de asemenea chestiuni în compoziţiile sale şi în ultimul timp a fost foarte mult influenţat şi el şi Ravel de acest mod de a concepe orchestraţia cu o serie de timbre noi. Jazz-bandul a introdus de asemenea o anumită teorie bruscă a ritmului, ritmul sincopat. În fine, disonanţele care existau şi înainte şi care au fost confirmate de organizaţia muzicală a jazz-ului.

Într-un studiu al formelor muzicale trebuie să ţinem seama şi de geneza estetică muzicală a cîtorva *genuri muzicale.* După cum în poezie există poezia lirică, cea dramatică, cea epică etc. în muzică avem o serie de genuri : coralul, sonetul, concertul, opera, simfonia orchestrală etc.

Să spunem cîteva cuvinte asupra unui alt element : *rolul sentimentului în muzică,* chestiune în care avem iarăşi două poziţii complet contradictorii.

O serie de esteticieni, începînd cu Aristot, susţin că muzica este făcută numai ca un limbaj al sentimentelor. Atunci cînd e vorba de exprimat afectivitatea pură nu există o instrumentaţie mai bună decît instrumentaţia sonoră care formează pentru noi limbajul specific. Beethoven spunea că toate sentimentele se pot exprima prin muzică — şi cum el trăia rău cu guvernanta lui, menţiona mai ales sentimentul de furie, — ceea ce a făcut lumea să spună că acestei guvernante ar fi trebuit să i se dea drepturi de autor. Kant, Spengler etc. sînt aceia care au susţinut confundarea între muzică şi sentiment, muzica neavînd alt rol decît de a exprima direct sentimentele. Aceasta este de altfel şi părerea populară : se cîntă „muzică de inimă albastră", — muzică să ne emoţioneze sau să ne amuze. Doinele au la bază un adînc accent nostalgic de regret pe cînd dimpotrivă muzica de dans este un sentiment de veselie etc.

După aceste păreri, în a doua jumătate a veacului XIX în ordinea estetică a teoreticienilor şi chiar a compozitorilor, a apărut teoria exact contrară : muzica nu are nici un fel de legătură cu sentimentul. Am examinat la începutul acestui curs teoria formalistă a lui Hanslick care spunea că muzica ar fi un fel de arabescuri care se pot dispensa de sentimente : ceea ce contează în muzică nu este sentimentul, ci ştiinţa de a se aranja notele într-o anume ordine care formează o serie întreagă de efecte globale plăcute şi care dau naştere la o invenţie muzicală interesantă şi ingenioasă, dar în nici un caz o exprimare directă a sentimentelor.

Că sentimentul nu poate fi separat de muzică este un lucru cert. Totul nu este consonanţa, nu este tonalitatea unor sisteme muzicale, ci sînt în primul rînd accentele, adică mărirea sau slăbirea intensităţii, forma directă a impetuozităţii stării noastre sufleteşti. Accelerarea, viteza în materie de ritm, urmează totuşi forma noastră sentimentală sau afectivă, temperamentală. Personalitatea cu care este scrisă o bucată muzicală, presupune anumite sublinieri afective care nu pot fi desprinse şi faţă de care sistemul de formalism muzical nu poate avea obiecţii decisive. Am arătat dealtfel care sînt obiecţiunile care se aduc acestei explicaţii a muzicii.

În afară de aceasta, tipologic vorbind sînt mai multe feluri de muzici : este muzica modernă care este cerebrală, în special de la Debussy încoace, dar există în muzică atîtea genii afective : Schumann, Schubert, Beethoven, Chopin etc. care pleacă de la anumite stări afective în expresiile lor muzicale. Apoi, sînt o serie întreagă de note, de acorduri, care provoacă în noi, şi probabil că sînt şi în urechea creatorului, acele „Sinnesgefühle" o tulburare afectivă care este cu evidenţă constatată în fiecare auditor.

Însă nu trebuie confundat sentimentul din muzică cu sentimentalismul muzical care crede că muzica nu are alt rol decît de a cînta stările de dragoste, elan etc. Sînt puţine sentimentele precise care pot fi exprimate în muzică. În fond, muzica nu poate exprima direct nici furia, nici dragostea, nici indignarea, nici înduioşarea — ci ceea ce poate provoca în genere sînt stări generale, cum a spus Ribot o serie de abstracţii sentimentale, scheme afective extrase din stări generale ce se pot exprima pe cale muzicală. Căci, altfel ar însemna că ori de cîte ori cineva este un mare sentimental devine implicit şi un mare compozitor ! Iată însă de pildă Jean Jacques Rousseau, se ocupa şi cu muzica, dar ca muzicant a fost lamentabil ! Muzica în-

seamnă o anumită ordine, o serie de sentimente abstractizate, sentimente cu tendință de generalizare prin care anumite scheme pot arăta că conțin în ele mișcări de afecte. Dar care anume afecte ? Muzica nu este în stare să indice direct, ca poezia, care anume sînt aceste afecte. Muzica nu poate decît sugera o serie de scheme afective generale, fără să le precizeze. Deci sentimentul, alături de ritm, de sunet și toate modalitățile lui, constituie un element muzical, dar nu în sensul de a exprima direct sentimente propriu-zise, ci în sensul de a sugera scheme afective, abstracții afective care ne indică o stare sufletească colorată de sentimente, dar neexprimînd direct sentimentalul.

F. MUZICA ŞI CELELALTE ARTE

Am arătat care este originea muzicii, în care dansul, vocea şi instrumentaţia, formau o unitate perfectă ; încet-încet s-au diferenţiat. Muzica a încercat mereu să se autonomizeze. La început era legată cu dansul, cîntecul, intonaţia vocală. În secolul XVIII a încercat să devină autonomă, adică muzică pură. Mozart şi Haydn sînt aceia care au reuşit să introducă pînă la un punct muzica degajată de o parte de elementele de dans, elemente de vocalism, şi să facă dintr-însa un scop în sine. Adică, muzica să-şi aibă obiectul ei propriu cu care se satisface, nemaiavînd nevoie de împrumuturi de la celelalte arte.

Numai că această degajare completă nu este posibilă. Muzica a crescut concomitent congenital, cu celelalte arte şi de aceea este foarte greu să fie astfel desprinsă complet. Ca muzică pură se citează de obicei numele lui Mozart. Rossini spunea că Beethoven este cel mai bun muzicant dar Mozart este singurul muzicant. Ei bine, chiar la Mozart sînt elemente de dans, allegro-ul este dansul medieval, andantele este muzica religioasă sau vechile romanţe etc. N-a putut să se degajeze complet muzica şi să devină pură, pentru că scăpînd de influenţa dansului pînă la un punct şi de influenţa muzicii vocale, ea a fost influenţată în decursul veacului XIX de literatură. În locul muzicii dependente de alte arte, a apărut muzica autonomă oarecum, dar totuşi programatică, adică muzica cu o temă oarecare. La Bach, Mozart, Beethoven, bucăţile se cheamă „simfonii" dar nu au un nume special. De la Berlioz încoace bucăţile au un titlu, Mendelsohn, Schumann încep să-şi întituleze bucăţile, introducînd o serie de elemente sugestive luate din literatură. Apoi, evident de unde muzica devenise autonomă, reintră în colaborare cu celelalte arte. Ştiţi teoria lui Wagner de a reprezenta o compoziţie totală muzicală, în care şi dansul şi vocea şi orchestra

sînt egal reprezentate. Încît, se face din nou o conjugare a artelor.

Disociaţia de poezie este foarte gravă. Muzica este, dacă nu posterioară, în orice caz contemporană cu metrica poetică ; orice metrică poetică este bazată pe o idee de ritm care e aceeaşi la muzică şi la poezie. Disociaţia de dans este iarăşi foarte grea ; „andante", „allegro", sînt luate din dans.

A servit la ceva totuşi faptul că muzica n-a mai fost dependentă adică n-a mai fost cîntată ca să se îndeplinească un act fizic al dansului, ci a păstrat numai ideea de dans, tema de dans, fără să fie scrisă numai pentru acesta. Desprinzîndu-se de acest act fizic, muzica şi-a putut permite o serie de libertăţi, de complicaţii a temei de la început, care nu erau posibile înainte. De pildă, valsurile lui Chopin sînt atît de variate încît nu mai servesc propriu-zis la dans, ci numai la ideea de vals. La fel cu valsurile mai moderne, de pildă a lui Ravel sau a lui Strauss, sînt bucăţi care n-ar putea fi dansate ; se vede greutatea atunci cînd o temă de balet oarecare trebuie să se inspire de la o anumită bucată muzicală. A trebuit geniul dansatorului rus Djaghilev care să poată mima în toate detaliile o bucată atît de complicată şi cerebrală în esenţa ei cum este Petruşca. Însă în general, bucăţile scrise pentru ideea de dans oferă o serie de dificultăţi cînd trebuie mimate în mod exact. Se vede iarăşi că este greu de separat muzica de dans prin aceea că muzicanţii moderni introduc o serie de teme de muzică de dans în bucăţile lor.

În fine, muzica nu poate fi complet autonomă prin aceea că ea păstrează în multe ocazii caracterul de muzică imitativă, adică păstrează pînă la un punct o anumită apropiere onomatopeică sonoră cu anumite zgomote din natură. Toate acestea sînt muzici imitative care n-au putut fi complet eliminate cu atît mai mult cu cît aceste elemente luate din natură servesc ca un fel de echilibru, de supapă, a excesului de formalism muzical în care muzica modernă cade deseori. Muzica aceasta imitativă este un antidot la excesul de formalism, la acele arabescuri care se scriu în mod abstract, fără nici o inspiraţie la bază.

Muzica decorativă intervine şi ea ca un element oarecum străin. În conceptul de muzică pură, adică conceptul pe care Strawinski a vrut să-l imite după poezia pură a lui Valery, înseamnă muzica neavînd într-însa nici un fel de element, nici imitativ, nici decorativ. Totuşi, este foarte greu de scos din muzică elementul decorativ. La început muzica a avut „trilul", „apogiatura", ca elemente ornamentale, decorative. Au venit apoi virtuozităţile executanţilor. Concertele lui Mozart se scriu pe o serie de ornamentaţii, game complicate, saltimbancării mu-

zicale, care trebuie puse pentru ca concertistul să-şi arate acrobaţia lui muzicală, şi deseori vechii compozitori introduceau aceste chestiuni în rîndul expresiunii muzicale propriu-zise. Muzica modernă a dat o expresie muzicală curată, golită de orice fel de ornamentaţie. Astfel muzica lui Chausson, a lui Fauré şi Cesar Frank, sînt expresiuni de muzică pură.

Însă, procesul nu este posibil. Este imposibil de a ajunge la un concept de muzică pură, dar este posibil de a ajunge la o muzică autonomă. Aceasta este evoluţia către care a mers muzica în ultimul timp : autonomia, satisfăcîndu-se ea însăşi prin elementele ei, care însă sînt încadrate numai într-o finalitate pur muzicală şi neservind alte arte.

Cauzele care au produs aceste disociaţii între diferitele arte sînt foarte diferite :

În primul rînd muzica profană care a trebuit să fie separată de muzica religioasă. Muzica religioasă la început nu se jena de a întrebuinţa chiar în timpul liturghiei o serie de motive luate din muzica populară cîntată şi cea instrumentală. În al doilea rînd, pentru motive de comoditate : era mai uşor să poţi reuni la un loc cîţiva instrumentişti decît să întruneşti o serie de oameni cu decoruri teatrale, ca să faci o muzică independentă cum este în operă. Instrumentul era mai uşor de manevrat decît decorul.

Apoi, rivalitatea între textul scris şi muzica propriu-zisă. Muzica propriu-zisă era adeseori încurcată la cerinţele libretului scris. Ea nu se putea desfăşura după legile ei proprii, ci trebuia să fie oarecum sclava unor alte condiţii de artă. A apărut tendinţa de disociere, pe de altă parte, între ceea ce forma elementul literar dramatic, şi elementul muzical propriu-zis, aceasta din urmă tinzînd să se separe într-o regiune pur instrumentală şi să părăsească asociaţia dramatică. În fine, cum arată Landry, un alt factor a fost al „asociaţiei neformulate" adică începutul de schemă emotivă abstractă pe care omul simţea nevoia s-o aibă fără s-o însoţească de cuvinte. Pe măsură ce complicaţia sufletească era mai mare, expresia muzicală era şi ea mai complicată ; existau scheme dinamice şi abstracte de emoţii ; la acestea nu mai convenea cuvîntul, care depreciază, ci era nevoie de o serie de stări sufleteşti nelămurite, vagi, care conveneau mai bine muzicii simfonice autonome decît cele dependente de cuvinte sau de dans. Dar, muzica n-a putut scăpa de influenţa literaturii. Muzica programatică a devenit din ce în ce mai importantă prin temele muzicale pe care le pune, asociind literatura cu muzica.

Ar mai rămîne, pentru a încheia acest curs, de a face o serie de consideraţii asupra unor reguli de estetică a compoziţiei, adică a studiului general muzical în individualitatea lor şi în legile pe care fiecare dintr-însele le cer ca respectare. Aceste lecţii se fac de obicei la cursul de compoziţie la Conservator, unde se arată că există o serie de genuri muzicale, care fiecare au regulile lor absolute, fixe şi faţă de care orice fel de încălcare, este o greşeală.

Aceste genuri muzicale sînt unele obţinute prin asociaţie cu celelalte arte, adică cu declamaţia sau dansul. Este opera şi muzica de dans, cu diferitele feluri de dansuri. În muzica autonomă genurile cele mai importante sînt: sonata, aplicaţia sonatei la muzica orchestrală, simfonia, muzica de concert. Aceste genuri presupun o serie de reguli estetice: o sonată trebuie să aibă părţile ei bine determinate: andante, adagio, alegro, finalul etc. În această privinţă tratatele de compoziţie sînt pentru muzică aşa cum era Arta Poetică a lui Boileau pentru literatură, adică prescrierea regulilor fixe. Dar ca şi în poezie, genurile muzicale evoluează în aşa fel încît nu ţin seama de aceste reguli fixe. Este un fel de împotrivire între această evoluţie rapidă a genurilor, şi inerţia acestor reguli.

În al doilea rînd în toate artele contemporane asistăm astăzi la o totală imixtiune a genurilor. Genurile au corespuns la un anumit moment social şi apoi tipologic. În timpurile noastre însă adesea poezia se face în mod liber, fără să ţină seama de reguli de ritm sau rimă, fără să ţină seama de o anumită ordine, permiţînd cea mai mare atitudine de libertinaj; acelaşi lucru se întîmplă şi în muzică. Deci a căuta să determinăm genurile muzicale ar fi să facem o critică muzicală învechită, care nu mai corespunde astăzi tuturor încălcărilor pe care genurile le-au realizat: împrumuturi de la un gen la altul, călcarea regulilor şi care totuşi a obţinut sufragiile publicului etc. deci nu poate fi criticată această atitudine astăzi, în această epocă în care muzica şi-a luat atîtea libertăţi.

Cu aceasta cursul de estetică muzicală a fost terminat [23], urmînd ca în decursul anului viitor să examinăm celelalte arte, estetica artelor plastice, estetica teatrului şi a poeziei.

NOTE ALE EDIȚIEI

* Titlul acesta ca și cele ce urmează sînt date de noi în conformitate cu structura și materia cursului.

Este vorba probabil de cursul incomplet privind teoria frumosului la Platon și Aristotel pe care l-am încadrat înaintea celui de estetică generală.

[1] Sinonimia care reiese de aici între estetic și artistic ni se pare străină de spiritul de ansamblu al concepției lui Mihai Ralea. Dealtfel, dacă ar fi să ne referim la esteticul extraartistic, el nici nu poate fi caracterizat prin trăsăturile despre care se vorbește aici întrucît el nu este întotdeauna o construcție, plăcerea estetică este subordonată celor extraestetice sau în orice caz nu le poate neglija, iar finalitatea obiectelor, lucrurilor nu este în mod primordial estetică. În fond, vorbind de faptul sau fenomenul estetic, gînditorul român se referă exclusiv la artă. Am avut ocazia să arătăm cu alt prilej accepția specială pe care o dă noțiunilor de estetic și artistic în cadrul artei.

[2] În sens de activitate practică cu finalitatea strict pragmatică.

[3] Se vede că această prelegere finală nu a mai fost reținută întrucît ea nu apare în încheierea cursului prezentat anterior. Concepția lui Mihai Ralea despre artă ca plăcere a artificialității este însă expusă pe larg într-un capitol al cursului său de antropologie pe care îl ținea în paralel sub denumirea comună de „curs de estetică" (așa apare intitulat în textul șapilografiat). Ideile de aici vor fi apoi reluate și în lucrarea *Explicarea omului* apărută după război.
După cum se poate vedea poziția sa în această privință este o consecință a teoriei amînării ca trăsătură specifică omului spre deosebire de animal și care în cazul artei ia forma unei construcții artificiale, ieșită de sub imperiul necesităților biologice, vitale. Am putea spune că această plăcere a artificialității — ca produs socialmente determinat — a devenit modul de satisfacere al unei necesități care nici ea nu mai este

gratuită în sensul că aparenta inutilitate a artei a dobîndit o finalitate umană determinată.

[4] De fapt se înţelege că e vorba de mai multe estetici speciale, corespunzătoare ramurilor respective ale artei.

[5] După informaţiile de care dispunem acest plan extrem de cuprinzător nu a putut fi dus pînă la capăt, în 1943—1944 fiind ţinut în plus doar cursul de estetica artelor plastice (pe care îl reproducem — din păcate nu în întregime — în acest volum).

[6] Punctul acesta de vedere, destul de răspîndit, ni se pare discutabil, întrucît o ierarhie între genurile artei ni se pare imposibilă avînd în vedere natura lor diferită. Fără îndoială, într-un anumit context, se poate vorbi de rolul secundar al decoraţiei sau de funcţia ei subordonată, dar distincţia dintre ierarhie şi predominanţă trebuie făcută. Se poate spune apoi că anumite stiluri — rococo-ul de exemplu — exprimă un moment de oboseală, de decadenţă, prin manierismul lor, dar aprecierea este relativă şi în ultimă instanţă discutabilă. A pune pe primul plan arta clasică este o poziţie axiologiceşte partizană şi ţine de criterii mai ales subiective, aşa că idealizarea ei este deasemeni nepermisă. Cînd e vorba de muzică cu atît mai mult asemenea ierarhii ni se par discutabile întrucît elementul constructiv, formal are un rol precumpănitor.

[7] Din analiza punctelor de vedere ce urmează vom vedea că Mihai Ralea, recunoscînd meritele diferitelor viziuni, este de părere că în ultimă instanţă niciuna nu poate surprinde fenomenul în întregime. În ce constă acest presupus element „mistic" nu ni se spune şi din întregul context reiese că de fapt el e folosit în sens de „inefabil". Cît priveşte analiza critică a fiecăruia, ea dovedeşte o viziune destul de complexă şi nuanţată chiar dacă modul de argumentare rămîne uneori prizonier cunoştinţelor curente în epocă şi faptului că Mihai Ralea nu era muzicolog.

[8] Din cele ce urmează reiese că de fapt e vorba de factori *interni* nu externi, adică de factori care acţionează în „familia însăşi a muzicii" cum se va exprima Mihai Ralea.

[9] Legea lui Lalo, ca dealtfel toate încercările de sistematizare a evoluţiei artelor prin fixarea unor etape, perioade rigid delimitate este evident discutabilă şi în practică infirmată de nu puţine fenomene concrete. Realitatea ei este vizibilă chiar în analizele concrete ce urmează şi ea nu poate fi acceptată decît cu scepticismul metodic aplicabil oricăror încercări de clasificare.

[10] Variaţiile gustului sînt într-adevăr paradoxale pentru că este cunoscută de pildă în zilele noastre reîntoarcerea preferinţelor către muzica preclasică şi voga pe care o au moduri pînă acum nepracticate în compoziţie.

[11] În sens de „stare de veghe".

[12] Argumentul muzicii programatice rămîne neconvingător dacă ar fi singurul pentru a demonstra că avem de-a face cu o gîndire muzicală precisă, întrucît este știut că și înainte de ea și în zilele noastre, muzica fără program ocupă un loc extrem de însemnat. Considerăm dealtfel că însuși conceptul de gîndire muzicală trebuie văzut mai complex, iar analogiile cu gîndirea comună sau cea literară chiar sînt riscante. Rezerve în acest sens va face dealtfel și esteticianul român.

[13] Afirmația aceasta atît de categorică este contrazisă de unele orientări ale creației muzicale contemporane — între care cea mai semnificativă în acest sens ar fi muzica creiată cu ajutorul mașinilor — în care se tinde către producerea unor stări muzicale obiective, detașate de orice subiectivitate a creatorului, neutre într-un sens. Realizarea lor socială presupune însă în mod obligatoriu contactul cu subiectul, deci implicit ecourile, rezonanțele ei sînt subiective. Tendința de obiectivare, de independență față de creator este prezentă și în alte arte nu numai în sensul arătat de Ralea (și anume că opera are un conținut obiectiv, reflectă ceva real), ci și că dimpotrivă ea însăși se prezintă ca „obiect" voit opac și care-și cere dreptul la o recunoaștere autonomă. Esențialul în orice artă nu este neapărat imitarea și nici măcar simbolizarea sau reprezentarea a ceva anume, cît funcția ei în ultimă instanță de comunicare. În muzică este desigur cel mai dificil și uneori imposibil să vorbim de mesajul care se transmite, întrucît adesea ne apare în față doar organizarea sonoră, structura, elementele de limbaj, dar după părerea noastră, comunicarea artistică în genere nu trebuie confundată cu cea logică și cum spusese chiar Mihai Ralea forma și cu fondul sînt una în muzică, rolul principal avîndu-l sugestia.

[14] Formularea după care stările subconștiente sînt ceea ce nu se poate fixa în limitele unei noțiuni, vine în contradicție cu întreaga argumentare a autorului atît înainte cît și după acest paragraf. Este vorba desigur în artă, de un mod specific de comunicare și evident rămîn lucruri care ori nu pot fi comunicate (transmise), ori sînt atît de imprecise încît nu pot dobîndi o expresie conturată. Trebuie să înțelegem însă termenul „comunicare" într-un sens larg.

[15] Distincția așa făcută — deși justă — este într-un sens exagerată întrucît cercetări recente au arătat marea însemnătate socială a auzului ba chiar s-a vorbit de o superioritate cognitivă a acestuia, în sensul că ar presupune un nivel mai ridicat al abstractizării.

[16] În cele de mai sus a fost prezentată în mod nuanțat specificitatea comunicării prin muzică precizîndu-se și contradicția de care vorbeam la

nota 14. N-ar trebui să se înțeleagă însă acum că ceea ce comunică muzica este „în afara conștiinței", adică că aici am avea de-a face doar cu straturile subconștientului.

[17] În sens de „capabilă de sugestii".

[18] Concepția filozofică generală a lui Mihai Ralea este străină idealismului obiectiv platonician, astfel încît nu putem înțelege această afirmație decît ca o apreciere lipsită de rigurozitate științifică.

[19] Noțiunea de „element mistic" ca și în cazul comentat la nota 7 este legată de dificultățile comunicării și nu de un sens transcendental.

[20] Formularea mi se pare excesiv de categorică prin opoziția pe care o crează în final : stările sufletești nu pot fi sugerate în afara unei expresii conturate. Ea va fi nuanțată în cele ce urmează de Mihai Ralea însuși.

[21] Prezentarea este oarecum simplificată, dar în esență punctul de vedere după care explicațiile diverse sînt complementare ni se pare a fi cel care se impune. În ce privește eliberarea de instrument în muzica simfonică mi se pare că e vorba de faptul că muzica dobîndește un caracter mai conturat, dar ea nu poate să facă abstracție de posibilitățile — e drept mai complexe — ale instrumentelor. Anumite momente ca cel beethovenian sînt chiar foarte legate de evoluția ce are loc în planul tehnicii instrumentale.

[22] Raportul estetică muzicală — psihologie nu este relevant, într-adevăr decît sub un anume aspect și legăturile duse prea departe nu au rost. Cu atît mai mult, din punctul de vedere al esteticii generale nu sînt relevante considerațiile acestea atît de specializate, ba chiar legătura ei cu estetica muzicală (înțeleasă în fond ca TEORIE MUZICALĂ) este deasemeni destul de depărtată. Ceea ce dă valoare acestui curs nu sînt după părerea noastră atît noțiunile de teorie muzicală ca atare (elementare de fapt) cît perspectiva de ansamblu în care sînt încadrate și încercarea de a le alătura, ca un corp constituit, esteticii generale. Lucrul e vizibil mai ales atunci cînd se discută natura muzicii, origina și evoluția ei și mai puțin în această parte în care sînt tratate însușirile sunetului, ritmul, formele muzicale etc.

[23] După cum se poate remarca Mihai Ralea face în aceste ultime capitole destul de puține considerații specializate privind însușirea sunetului, ritmul, formele muzicale, genurile și nu are pretenția unui punct de vedere specios ci, mai mult, încearcă să ofere cîteva noțiuni de bază ale teoriei sau esteticii muzicale. Judecățile sale sînt desigur amendabile și mai

ales suportă unele completări în viziunea pe care ultimele înfăţişări ale artei moderne o oferă în cele aproape trei decenii care s-au scurs de la prezentarea acestui curs. Relativismul şi un anume scepticism sînt dealtfel prezente în tonul întregii expuneri, întrucît nenumărate exemple din istoria teoriilor muzicale dovedesc cît de lipsite de valabilitate în timp sînt poziţiile rigide, unilaterale. În ce ne priveşte nu am considerat necesar să intervenim în note cu diverse completări şi puneri la punct în această parte, întrucît capitolele de estetică muzicală „propriu-zisă" reflectă un anumit stadiu şi nivel. În general am considerat necesară intervenţia noastră doar atunci cînd ea privea estetica generală sau viziunea de ansamblu a gînditorului român în probleme ce priveau esenţa disciplinei.

ESTETICA ARTELOR PLASTICE

Curs de estetică

UNIVERSITATEA DIN BUCUREŞTI
FACULTATEA DE LITERE ŞI FILOZOFIE
1942 — 1943

A. INTRODUCERE *

În cadrul cursului de Estetică specială : anume, ne vom ocupa de estetica artelor plastice. Iată cîteva indicaţii bibliografice :

MONOD HERZEN, *Principes de Morfologie générale* ; H. FOCILLON, *La vie des formes* ; W. DEONNA, *L'Art en Grèce* ; ALAIN, *Système des Beaux Arts* ; DELACROIX, *Psychologie de l'Art,* capitolul de pictură ; E. FROMENTIN, *Les maîtres d'autrefois ;* MÜLLER FREIENFELS *Psychologie der Kunst,* vol. III ; F. IODL, *Estetik der Bildenden Künste* ; A. SCHMARSOW, *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft* ; HILDEBRAND, *Problem der Form* ; WÜLFLIN *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* ; KONRAD FIEDLER *Schriften über Kunst* ; CORNELIUS *Elementargesetze der bildenden Kunst.*

De asemenea, manualul de estetică al lui MAX DESSOIR, *Esthétique* şi tratatul lui TH. LIPPS, *Grundgebung der Estetik.*

*

Înainte de a începe materia propriu-zisă a acestui an, este necesar de a face o scurtă legătură cu sistemul integral de estetică, care formează preocuparea noastră. Cursul de estetică a artelor plastice face parte din Estetica Specială. Cursul general de estetică are două mari părţi : 1) Estetica generală, care cuprinde legile, constatarea, determinarea şi mecanismul fenomenelor estetice ; prin urmare cuprinde o serie de generalităţi relative la fenomenul estetic ; 2) Estetica specială cuprinde aplicarea acestor legi generale la fiecare artă în parte. Am făcut acum 2 ani cursul de Estetică Generală şi apoi în anul trecut am făcut Estetica Specială din care am tratat Estetica Muzicii. În anul acesta vom face estetica artelor plastice şi probabil este-

tica dansului, urmînd ca în anul viitor să fac estetica literară şi a teatrului. Cu acestea cursul va fi complet [1].

În estetica generală am arătat, într-o serie întreagă de lecţii asupra metodelor estetice, care este punctul nostru de vedere, şi ne-am oprit la un punct de vedere eclectic, care ţine seama de toate sursele pe care le oferă diferitele ştiinţe auxiliare unei ştiinţe tinere şi începătoare, aşa cum este estetica, adică şi de punctul de vedere al analizei psihologice, şi de punctul de vedere al metodei sociologice, orice fenomen de gust fiind în funcţie de o epocă şi o societate dată, şi de analiza şcolii fenomenologice şi în fine speculaţiile filozofice asupra noţiunii de valoare estetică, adică indicaţiile metodologice ale esteticii normative [2].

În ceea ce priveşte capitolul relativ la determinarea fenomenului estetic, care este necesar de repetat în fiecare an pentru a avea în vedere punctele principale de directive, am definit fenomenul estetic prin trei caractere principale :

În primul rînd am spus că el este un fenomen de cunoaştere simbolică [3]. Există două moduri de cunoaştere : o cunoaştere prin concepte, care are drept criteriu generalitatea, adică subsumarea noţiunilor mai speciale către noţiuni mai generale : este logica cunoscută şi aplicată în diferitele ştiinţe. Alături de această cunoaştere este o cunoaştere pe care am numit-o „semnificativă", care cuprinde în special ceea ce este caracteristic, individual, într-un fenomen. Dar ceea ce este individual într-un fenomen — şi asupra acestui fapt a insistat în special Croce şi Bergson, — nu poate fi exprimat prin cuvinte, care în general ascund în dosul lor concepte, adică nu poate fi exprimat prin concepte, conceptele cuprinzînd tocmai ceea ce este comun, general, ceea ce face legătura de comunitate între lucruri. Ceea ce este individual, particularitatea unui fenomen, insensibilă [4], nu se poate exprima decît prin simboluri. Nu trebuie confundat simbolul cu „semnul". Simbolul presupune între el şi lucrul simbolizat o legătură intrinsecă, de analogie, pe cînd semnul şi lucrul semnificat sînt două lucruri arbitrare, convenţionale, fără legătură între ele. De pildă, o formulă chimică sau algebrică este un semn, nu un simbol ; ea a fost aleasă în mod convenţional pentru a fi legată de un anumit lucru, dar nu are cu acel lucru nici un fel de asemănare în sine. Cînd însă de pildă comparăm petalele de trandafiri cu culoarea roză a aurorei, există o analogie, o asemănare, care indiferent de convenţia pe care o punem între lucru şi semnul lui, există în sine. Deci simbolul cuprinde o legătură intrinsecă, analogică, pe cînd semnul este pur convenţional le-

gat de un anumit lucru. Pentru a exprima o serie de lucruri noi utilizăm în artă simbolul, care este de natură să dea ceea ce nu poate da conceptul, adică el prinde acel lucru insesizabil, acel „nu știu ce", acea parte specifică, originală, caracteristică, pe care cu conceptele nu o putem reda, și care se deosebește de toate celelalte cunoștințe științifice generale, logice.

În al doilea rînd, noi am spus că arta presupune în afară de această cunoaștere individual simbolică, individual expresivă, o anumită comportare practică, adică presupune o construcție tehnică. Nu există fenomen artistic fără un fenomen constructiv. Arta este o fabricație. Arta construiește, cuvinte, simboluri, — simboluri sonore în muzică, — simboluri vizuale, linii forme, culori în artele plastice, și nu poate fi concepută decît cu această tehnică simbolică constructivă.

În al treilea rînd, un alt caracter al fenomenului estetic presupune că el se definește printr-un anumit aspect afectiv. Arta presupune o plăcere, o sensualitate. Însă această plăcere — cum a arătat Kant — nu este o plăcere interesată ; ea nu este reprezentanta directă a unei trebuințe vitale, ci are un caracter de dezinteresare. Din ce vine acest caracter de dezinteresare ? Din faptul că arta este o construcție artificială. O farfurie cu mîncare, cînd ne e foame, ne produce pofta ; tot astfel apa ne sugerează setea. Sau, tot felul de trebuințe vitale care se determină în raport cu un anumit obiect care le trezește. În fața însă a unui obiect artificial compus din simboluri, această atracție, această concupiscență vitală se reduce ; ea are un caracter vid, artificial, ca orice lucru în care recunoaștem o imagine, o construcție, o artificialitate și care deci nu trezește din partea noastră o atitudine interesată stîrnită din instinctul de conservare, ci un fel de nevoie de contemplație, care duce apoi pur și simplu la aprecierea modului cum este ea executată, mai bine sau mai puțin bine, deoarece merge în planul semnificării, iar nu în planul satisfacerii intereselor noastre. Așadar fenomenul estetic trebuie considerat ca o cunoaștere simbolică realizată printr-o tehnică constructivă și care trezește în noi, din cauza caracterului lui artificial, o plăcere lipsită de conținut vital [5]. Avînd această definiție a fenomenului estetic, am trecut apoi la o serie de alte capitole, în care am văzut cum acest fenomen estetic se individualizează creînd problema stilului, se subiectivează creînd problema contemplației, se obiectivează creînd opera artistică, ce poate fi considerată în realitatea ei exterioară, poate lua aspectul unei judecăți de valoare așezată într-un lung șir de valori, și atunci devine o valorificare a fe-

nomenului estetic şi, în fine, el tinde să se detaşeze pe cît posibil din înrudirea cu celelalte fenomene sufleteşti : morala, economia, politica, societatea, avînd prin aceasta o tendinţă către autonomie [6].

Aci punctul nostru de vedere a fost că arta şi fenomenul artistic nu reuşeşte să devină complet autonom, pentru motivul că sufletul omenesc este un tot, el trebuie conceput în felul cum îl concepe şcoala structuralistă în psihologie, adică nu un mozaic de bucăţi gregate între ele, ci trebuie considerat în totalitatea lui ca un tot din care nu se pot desprinde anumite părţi [7]. Dacă această concepţie psihologică este legitimă şi justă, atunci e greu ca în sufletul omenesc să facem operaţii estetice, să avem preocupări estetice care se pot separa complet printr-un procedeu de diferenţiere, de celelalte imixtiuni, de ordin moral, social, biologic, intrînd totdeauna în opera de artă o serie de elemente inestetice, supra-estetice, sau para-estetice, care nu fac parte din preocuparea artistică, ci sînt aduse din totalitatea sufletului nostru, din factori asociativi legaţi cu o anumită atitudine estetică. Deci nu putem vorbi de o estetică pură, pentru că orice artist, oricît ar fi de ascet în privinţa izolării sale artistice, este totuşi un om sentimental, un tată de familie, un om care are sentimente obişnuite de indignare, de simpatie, de ură, pe care încetul cu încetul le antrenează o tratare artistică, făcînd din ele materie pe cît posibil artistică, dar nereuşind total s-o facă deosebită şi abstractizată de celelalte influenţe ale totalităţii sufleteşti. Aşadar autonomia fenomenului estetic trebuie considerată ca o tendinţă mai mult sau mai puţin realizată, dar nu realizată în mod absolut. Gradul de artisticitate variază după anumiţi artişti, anumite opere, el este mai pur în anumite forme de poezie, mai puţin pur în romane, unde se antrenează o serie de elemente lipsite de caracter pur estetic şi unde intră consideraţii ideologice, morale etc., aşadar variază cu genurile, cu indivizii, cu gradul de artisticitate totală a unui tip artistic.

Acestea au fost elementele generale care ne-au condus ca elemente direcţionale în aprecierea diferitelor fenomene estetice.

Programul acestui curs de estetica artelor plastice ar fi într-o schemă generală, cam următorul :

Vom studia în special un prim capitol relativ la definiţia şi geneza fenomenului plastic. În al doilea rînd, ne vom ocupa de elementele comune tuturor artelor plastice şi anume de problema materialului, problema temei, problema liniei şi perspectivei etc., apoi de problema formei, problema volumului şi go-

lurilor, problema reliefului, problema culorii, problema luminii şi în fine problema compoziţiei. Aceste elemente fiind comune tuturor artelor plastice. Apoi vom studia într-un alt capitol legile generale care prezidează la diferite combinaţii ale acestor elemente ; într-un prim capitol, va fi vorba de percepţie şi realitate ; în al doilea rînd, ne vom ocupa de „înfăţişare şi materie" sau întruchipare şi materie. Un alt capitol se va ocupa de problema unităţii ; un altul va fi consacrat „proporţiei şi echilibrului" ; un altul se va ocupa de problema simetriei ; alt capitol se va ocupa de problema contrastului ; un altul de problema gradaţiei şi culminaţiei ; un altul de problema mişcării şi ritmului şi în fine ultimul este acela al stilizării plastice. Un al patrulea capitol va studia artele plastice fiecare în specificitatea ei şi anume : Pictura, — caracterizare, genuri, stiluri şi şcoli. Sculptura, cu aceleaşi probleme. Arhitectura. Artele decorative [8].

B. NATURA ARTEI PLASTICE

I. CONCEPTUL

Prin „arte plastice" se înţeleg două lucruri : în sensul german al cuvîntului „plastic" înseamnă „sculptură" ; arta sculpturală este indicată sub titlul de „Plastik", adică este una din arte, arta spaţială. În sensul francez al cuvîntului, „artă plastică" înseamnă toate artele spaţiale, nu numai sculptură ; adică toate artele care se desfăşoară în spaţiu, spre deosebire de artele cuvîntului sau altele, care se desfăşoară în timp, — cum este muzica. În acest din urmă sens luăm şi noi semnificaţia cursului de anul acesta. Prin „arte plastice", înţelegem cel puţin patru arte principale ale spaţiului şi anume : arhitectura, sculptura, artele suprafeţelor adică desenul şi pictura, culoarea şi linia, şi în fine artele ornamentale sau artele decorative, bibelourile, diferitele arte minore etc.

Dependenţa şi independenţa acestor arte între ele este greu de stabilit. S-ar părea că ele sînt legate toate de arta cea mai generală dintre ele, care ar fi arhitectura ; arhitectura ar conţine într-însa în primul rînd artele decorative : în orice construcţie arhitectonică există o pictură, un panou, un anumit detaliu decorativ care se aplică. Dar artele decorative pot fi concepute perfect şi independent de orice fel de arhitectură : o statuie poate sta într-o piaţă publică fără să fie pusă pe o catedrală gotică sau fără să facă parte dintr-un ansamblu arhitectonic, după cum o serie întreagă de arte decorative poate forma o unitate independentă la orice legătură cu o gîndire sau cu un scop arhitectonic ; de pildă avem o serie de obiecte cizelate, de aramă, ceasuri, bijuterii, vase, care nu sînt în legătură cu nici un fel de arhitectură şi care pot fi separate între dînsele. De asemenea, există picturi care nu sînt aplicate pe un perete oarecare pentru a forma un detaliu dintr-un ansamblu de arhi-

tectură. Este mai bine, aşadar, de a considera artele acestea fiecare în parte şi a vedea care este caracteristica şi geneza lor, fără a le deduce dintr-o mamă comună, care ar fi arhitectura, — aşa cum susţin o serie întreagă de esteticieni.

II. ORIGINEA

În ceea ce priveşte geneza, originea artelor plastice, prima constatare ce trebuie să facem este că aceste arte sînt specific umane. Nu găsim arte plastice propriu-zis la animale. Am arătat la cursul de anul trecut că muzica poate fi concepută la animale : păsările, privighetorile cîntă în perioada dragostei ca să atragă masculul, aşa cum a arătat Darwin. Trilurile acelea cu caracter artistic, sînt prezente şi la animale. Nu putem spune acelaşi lucru şi în ceea ce priveşte artele plastice. E adevărat că Darwin indică o serie întreagă de coloraturi la păuni şi la unele păsări, cu acelaşi scop de atracţie ca şi cîntecul păsărilor în perioada amorului. Însă o artă detaşată de corpul omenesc găsim prea puţină. Începuturi de arhitectură s-ar putea găsi la termite sau la castori, ori la albine. Însă aceste construcţii arhitectonice n-au nimic artistic în ele, fiindcă servesc direct un scop unilateral, o nevoie vitală. Ori, noi am văzut că ceea ce este estetic este dezinteresat, este pe deasupra nevoilor vitale.

Aşadar, aceste forme de artă plastică se găsesc prima dată la om. Omul modelează după anumite forme, după un anumit gust artistic, materia exterioară, dîndu-i anumite înfăţişări. Arta plastică, cum s-a observat, este în fond o prelungire a gestului uman. Copiii ca şi primitivii, cînd văd ceva, vor cu un creion pe nisip să facă schema generală a obiectului ce-l văd. Este aşadar o prelungire a gestului, care se traduce într-o expresie aşternută pe un material oarecare, nisip sau hîrtie. Ea pleacă, evident, dintr-o nevoie de exprimare, de semnificaţie, şi dintr-o nevoie de descripţiune. Desenul la copii, aşa cum a arătat Luquet, nu este totdeauna realist. Copiii nu fac lucrurile aşa cum sînt în realitate, ci aşa cum cred ei că sînt. Copilul pictează din memorie şi nu din realitate sau din percepţie. De aceea desenul adeseori la primitiv şi la copii are un caracter mai mult de definiţie decît de descripţie. Ei nu ţin seama de elemente realiste, ci de noţiunea generală de om aşa cum ar trebui să fie şi cum i-a rămas lui în memorie în mod rezumativ. Este aşadar mai mult vorba de scheme decît de imagini corespunzătoare unei realităţi. Sînt scheme rezumative.

Originea artei trebuie căutată în motive extra-estetice, evident ; în primul rînd în utilitate. Utilitatea, care are la bază nevoia de a clădi case, a făcut arhitectura. Cele mai simple cabane ale primitivilor, ori dolmenurile preistorice, nu sînt altceva decît rezultatul nevoii de a construi pentru a te feri de intemperii. Apoi, încet-încet, această nevoie de a te acoperi a devenit o artă, adică un adevărat nivel estetic. Tot așa, tehnica n-a fost altceva decît perfecționarea unor anumite arme sau instrumente făcute. La început omul făcea un silex, ca să lovească un animal ce-l ataca ; acest silex a fost apoi perfecționat și înfrumusețat. Această nevoie de înfrumusețare constituie poate primele începuturi ale motivului estetic.

Dar în afară de utilitate mai este un alt motiv, extraestetic, care a influențat apariția artelor plastice : este motivul magic și motivul religios. Religia a trebuit totdeauna să aducă în contact cu credinciosul persoana închipuită a „zeului", a Dumnezeului sau a ființei divine. Era deci vorba de a întruchipa un anumit zeu, de a-l construi, sculpta, picta, așa cum îl vedeau oamenii. Iar nevoia magică făcea ca anumite obiecte, talismane, amulete, instrumente, despre care oamenii credeau că au anumite eficacități miraculoase, să fie construite pentru a putea provoca evenimentele în viitor sau în sensul dorințelor noastre. Deci magia este aceea care a împins la formarea tehnicii și sînt o serie întreagă de autori, în special francezi, care cred că tehnica nu are altă origină decît aceea pur magică, pentru că prima dată se face o legătură între anumite fenomene ale naturii, care pot provoca anumite relații între dînsele, și aceste fenomene se fac printr-o anumită tehnică ; dar viziunea primitivă a unui determinism între fenomenele naturii, o aduce magia ; descîntecul, vrăjitoria, sînt forme naive ale provocării fenomenelor, dar în fond sînt precursoarele științei, care apoi le-a pus într-o legătură exactă, ceea ce magia punea într-o legătură adeseori fantezistă. Deci plasticizarea obiectelor a pornit fie din nevoia de a crea chipurile Dumnezeului, fie din nevoia de a crea o serie întreagă de obiecte cu caracter miraculos pentru satisfacerea nevoilor noastre cu caracter magic. Religia, magia și utilitatea produc așadar începuturile [9].

La acestea însă se adaugă un anumit element care începe să fie dezinteresat și începe să aibă un caracter estetic. Este elementul de podoabă. Acest element de podoabă, de decorație, de ornamentație, de înfrumusețare a unui obiect care are un scop practic, este asociat încă de la început cu toate formele posibile de instrumente care servesc în mod practic la anumite utilități, dar care nu lasă pe om să uite a le prezenta într-un

chip estetic, frumos. Unii din cercetători cred că aceste podoabe sînt şi ele de ordin magic, adică se face un anumit desen pe un cuţit, pe un silex, iar acel semn sau acel desen al unui om nu pleacă dintr-o nevoie de înfrumuseţare, ci este tot o semnificaţie a unui descîntec vrăjitoresc, care urmăreşte să declanşeze anumite influenţe ale fenomenelor naturale. Totuşi fizicienii, ca de pildă Hörnes, care au studiat asemenea desene, nu le-au găsit nici un fel de utilitate şi trag concluzia că ele nu serveau ca magie, ci aveau caracter estetic. De asemenea, un etnograf, Stephan, n-a putut găsi nici o explicaţie magică sau religioasă şi trage concluzia că aceste fenomene sînt de origine estetică şi nu servesc, adică nu au o semnificaţie simbolică magică sau religioasă.

Încetul cu încetul este fapt că ceea ce era un simplu mijloc, adică înfrumuseţarea unui instrument, devine un scop în sine adică o nevoie de a vedea ceva frumos. După cum de pildă haina la femeie poate avea ca obiect simpla plăcere de a purta o haină frumos făcută, dar poate să aibă ca element şi nevoia de a apărea în public, nevoia de vanitate, de a fi admirată, de a avea o anumită atracţie de ordin erotic ; şi cum aceste motive se confundă între ele, tot aşa în aplicarea ornamentaţiei pe instrumente primitive se amestecă elementul magic cu cel religios şi estetic, încît este greu de spus unde se sfîrşeşte unul şi unde începe celălalt. Este fapt că acest element de înfrumuseţare, podoabă, care este semnul începutului afinităţii estetice în plastică, se efectuează în genere prin imitaţie. Se simte, aceasta într-o serie întreagă de obiecte ale naturii. Într-o carte a sa, un etnograf, Noiré, a arătat cum instrumentele cele mai complicate în fond nu sînt altceva decît o reeditare a unui obiect din natură.

Dar nu numai atît. Tehnica în general nu este decît o prelungire a corpului nostru în afară, în special a mîinii. Dacă este aşa, obiectul care e în afară de noi va fi făcut după asemănarea noastră. Aristot numea acest instrument de lucru „Organon", adică îi dădea acelaşi nume ca şi membrelor omeneşti, iar Homer citat de Espinac arată că aproape toate maşinile care se făceau la începuturile civilizaţiei greceşti, maşini cu anumite instrumentaţii de ceasornic, care mergeau cîţiva paşi, aveau o formă omenească, ceea ce înseamnă că tehnica la început nu este decît o prelungire a corpului nostru în afară, exercitată asupra materiei exterioare, iar ea, fie că se numea „organ" fie că se numea „maşină" avea sau forma unui membru a corpului omenesc, sau chiar forma totală a acestui corp.

Aceasta arată că în fond procedeul de imitaţie este acela care stă la baza tehnicii plastice la început.

Nu toţi autorii sînt însă de aceeaşi părere, nu toţi cred că tehnica plastică apare ca o imitaţie a obiectelor naturii. Unii din ei, ca de pildă Gottfried Semper, cred că unele forme au fost produse la întîmplare, printr-un joc, cum obişnuim adeseori să ne jucăm cu un creion pe hîrtie, şi că unele au fost păstrate pentru că au corespuns la anumite utilităţi. Alţi autori, ca de pildă Hiegl [10], cred că arta nu are totdeauna un izvor de imitaţie a obiectelor naturii, ci pleacă de la o anumită tendinţă abstractă, de la o nevoie de semnificaţie abstractă a anumitor tendinţe sau înţelesuri pe care unele obiecte trebuie să le aibă.

Worringer arată că foarte multe din desenele primitive şi obiectele primitive nu imită plante, animale, frunze, insecte din natură, ci imită mai ales forme geometrice, triunghiuri, pătrate, cuburi etc. ceea ce înseamnă că aceste fenomene geometrice au în ele ceva abstract, vor să spună ceva, sînt de obicei simboluri cu caracter magic. Dar aceasta înseamnă că nu au caracter naturalist, ci un caracter de abstracţie, plecînd mai ales de la o voinţă de semnificare ideologică, decît de la o copie a unui obiect natural. În special Hiegl [10] a făcut foarte minuţioase studii asupra motivului „foii de acant", care serveşte ca motiv al capitelului corintian. S-a crezut că este pur şi simplu o imitaţie a unei foi de acant. Însă Hiegl [10] a arătat, printr-o serie întreagă de evoluţii a acestor foi, că în fond la început s-a avut în vedere anumite desene geometrice, care alcătuiesc axa frunzei, cu nervurile care cad perpendicular pe dînsa, care însă n-a fost inspirată de natură, ci a avut la început pur şi simplu forma geometrică a unei linii, pe care sînt scrise alte linii perpendiculare şi, încet-încet, s-a ajuns în ultima fază la forma foii de acantus, dar aceasta plecînd iniţial de la forma geometrică adică de la o idee abstractă, iar nu de la copia servilă a unui fond din natură.

Pentru a pune o concluzie la toate aceste cercetări, este poate mai prudent de a spune că găsim şi unele şi altele din aceste motive în geneza artelor plastice. Cîteodată ele înseamnă semnificaţia abstractă, geometrică, a unui simbol magic sau religios şi atunci găsim artele inspirate de un element de abstracţie ; alteori ele sînt copii directe ale naturii şi copiii ca şi primitivii aveau asemenea daruri de observaţie şi un dar naturalist destul de accentuat pentru a prezenta obiecte foarte bine, după ce natura le dădea inspiraţia. Arta pleacă deci de la motive extra-estetice, cum este simbolismul magic religios, se realizează estetic încetul cu încetul prin elementul de podoabă, ornamentaţie,

și avînd ca procedeu fie imitația naturalistă, fie inspirația abstractă, atunci cînd vrea să semnifice o anumită idee întruchipată într-o formă plastică oarecare.

După ce am studiat în cîteva linii generale geneza artelor plastice, pe care am văzut-o originară dintr-o serie de utilități practice, cum ar fi arta construcției în arhitectură sau elementul magico-religios, din care încetul cu încetul se desprinde un element pur estetic, urmează să intrăm în examinarea diferitelor elemente care compun artele plastice.

III. MATERIALUL

Din aceste elemente, primul care ne preocupă este problema *materialului* din care este făcută o operă de artă. Multă vreme estetica n-a luat în considerare problema materialului, avînd această convingere că materialul ar aparține mai degrabă tehnologiei, decît esteticii propriu-zise, adică era considerat că materialul în sine este indiferent concepției sau tratării, deci că el nu poate avea o semnificație estetică, o accepțiune estetică : în orice material sau la aceleași materiale se pot incarna diferite concepții, diferite tratări tehnice, care acelea sînt punctele de vedere ce trebuie să intereseze pe esteticieni. În ultimul timp însă această problemă a materialului formează preocuparea multor esteticieni. Dacă n-ar fi, de pildă, decît profesorul Focillon care îi consacră în cartea sa un capitol ; de asemenea în majoritatea manualelor de estetică modernă se evidențiază, cu drept cuvînt, semnificația estetică a materialului [11].

Mai întîi și întîi, materialul valorează în opera de artă, în opera plastică, prin el însuși. O carte tipărită pe maculatură nu este tot una cu o carte tipărită pe hîrtie japoneză sau pe Papier d'Hollande. O cizelare de artă lucrată într-un metal fin are o valoare anumită. Există așadar o calitate a materialului care, independent de felul cum este lucrat, reprezintă dacă nu o valoare estetică — fiindcă esteticul începe de acolo unde există o intenție, o prefacere tehnică a unui material — dar în orice caz indirect o valoare estetică prin aceea că materialul are la baza lui o serie de valorificări anterior prelucrării artistice ; platina, aurul sînt mai scumpe, argintul mai puțin scump ; deci, în valorificarea diferitelor elemente de materiale, există o gradație. Această gradație nu este estetică, este cîteodată economică ; materialul scump nu interesează estetica, ci

interesează mai ales din punct de vedere economic. De aceea niciodată luxul şi arta din acest punct de vedere n-au fost unul şi acelaşi lucru. Sînt atîţia oameni bogaţi, care îşi îngrămădesc în casă lucruri de tot felul, mobile, bijuterii din materialul cel mai scump ; aceasta nu însemnă că aceşti oameni au numaidecît un bun gust. Deci, din acest punct de vedere, există un divorţ între calitatea unui material şi felul său artistic de a fi.

Unde problema materialului începe să intereseze de-a dreptul estetica, este atunci cînd înregistrăm observaţia aceasta că materialul are o anumită tendinţă specifică, legată de unele stiluri de artă. Materialul — zice Focillon — are o vocaţie formală. Aceasta înseamnă că există materiale, care se potrivesc numai unor moduri de tratare artistică şi nu altora. Materialele se deosebesc între ele prin densitate, culoare, lumină, prin apele pe care le produc etc. aşadar, ele oferă o serie întreagă de rezistenţe sau facilităţi pentru tratarea estetică. De îndată ce materialul a fost lucrat, el nu mai este material natural. Între aurul brut şi cel cizelat nu mai este nici o legătură. Aurul cizelat a devenit altceva decît materialul natural, el este material artistic. Tot aşa marmura sau platina şi lemnul, nu mai sînt elemente directe brute luate din natură, ci constituie o serie de elemente care au fost lucrate şi în care s-a întruchipat o anumită voinţă umană de perfecţiune artistică.

S-ar putea face oarecari obiecţiuni asupra materialului aşa numit volatil pe care-l întrebuinţează desenul ; nu este un material propriu-zis, şi se poate desena pe orice şi oricum : o bucată de hîrtie şi un creion sînt suficiente pentru a reda exact orice şi nu este nevoie de un creion deosebit sau de o anumită hîrtie cu o anumită semnificaţie. Cu toate acestea şi aci sînt o serie întreagă de potriviri şi nepotriviri de ordin artistic. Watteau obişnuia să-şi facă o serie de desene cu cerneală roşie : sînt celebrele „sanguine" ale sale. Cînd mai tîrziu s-a încercat să se facă acelaşi lucru cu o mină de plumb în creion, s-a schimbat semnificaţia desenului, era altceva. Deci, culoarea potrivită roşie pentru un desen şi creionul potrivit pentru alt gen. Aşadar, ordinea aceasta chiar a materialelor uşoare, volatile, din desen, presupune o anumită specificitate, o anumită afinitate şi înrudire a materialului cu o anumită tratare şi un alt material cu o altă tratare.

Acelaşi lucru se poate observa de cîte ori vrem să realizăm o serie de producţii artistice dintr-un domeniu al cărui material a fost consacrat ; este cazul picturilor pe tapetărie sau

mozaic. Niciodată mozaicul, chiar dacă avem în vedere superbele mozaicuri de la San Marco, nu va putea da nuanțele de culori ale picturii. Chiar dacă avem în vedere toată bogăția de broderie a gobelinurilor, nu putem avea același efect care se poate obține dintr-o tratare picturală [12]. Iată deci că este greu de realizat cu alt material, cu mozaic sau cu cerneală roșie sau cu creionul, ceea ce a fost destinat printr-o afinitate naturală, printr-o asociație, să fie realizat dintr-un anumit material. Materialul mai oferă și alt interes : el este mediul prin care trece lumina, el poate deriva și poate transforma lumina. El poate da atîtea și atîtea efecte, de la alb la gris, după cum o fîșie luminoasă trece printr-un material mai dens, mai puțin dens etc. Deci, la tratări care presupun un anumit grad de lumină, se va întrebuința un material, la altele alt material.

Materialul se mai leagă de opera de artă și prin destinația acesteia, adică prin genul pe care această operă de artă îl întrebuințează. Nu este vorba numai de o tratare artistică de un anumit gen ; de pildă porțelanul poate da naștere la minunate statuiete mici, bibelouri, este însă greu de conceput o statuie monumentală, mare făcută din porțelan ; tot așa lemnul se pretează la o anumită tratare sculpturală, dar nu la alta. În chiar felul de a mania un anumit material la același artist există anumite tabieturi artistice, care pot influența întreaga carieră artistică. Este foarte greu de pildă, de a concepe arta picturii în ulei la Rembrandt. Dacă facem abstracție de aquaforte a lui, chiar uleiul lui este influențat de cariera sa de gravor ; este un pictor de gravuri, după cum pictura lui Michelangelo este o pictură de sculptor și are într-însa acele elemente de liniar, plastic, relief și rotunjimi, pe care nici o dată nu le-ar face un pictor, dacă n-ar fi avut în carierea lui o lungă realizare de opere sculpturale sau plastice. Rubens și Van Dyck amintesc oarecum de ocupațiile lor în acuarelă și un critic de artă numește paradoxal pe acești doi pictori, „aqua realiști în ulei". Cu toate acestea, ei au ceva din stilul acuarelei, adică din întrebuințarea materialului cu apă și nu cu ulei.

Din toate aceste observații se poate trage concluzia generală care poate visa chiar la pretenția de a forma o lege ; am numi-o „legea nesubstituției materialului". Materialul nu este „interșanjabil", el nu se poate substitui, nu poți pune orice material în locul altuia, decît după acea vocație formală de care vorbea Focillon.

Al doilea element în opera plastică este *tema*. Trecem peste acest element, de care ne vom ocupa mai tîrziu, cînd va fi vorba de compoziţie ; îl vom analiza atunci.

IV. LINIA

Al treilea element este *linia*. Linia, a cărei geneză trebuie găsită — cum spunea Delacroix — într-o prelungire a gestului, — un deget care trage o dîră pe un cîmp cu nisip sau pe o pastă moale şi lasă o urmă oarecare, este o prelungire a gestului nostru, — are la început un sens geometric, dar ia un sens plastic pe măsură ce artele plastice încep să ia un loc în sfera civilizaţiei omeneşti.

Linia este generatoare de forme [13] în trei feluri :

În primul rînd, ea creează limite. O formă merită numele acesta nu numai prin ceea ce este ea pozitiv, dar şi prin ceea ce se deosebeşte şi se limitează de alte lucruri, ceea ce o abstractizează, ceea ce o smulge din mediul înconjurător şi îi dă o individualitate aparte. Această individualitate aparte nu se poate obţine decît printr-o serie de graniţe, de frontiere, prin ceea ce am numi un „contur". Acest contur, care închide într-însul ca un gard forma, îl constituie linia. Această linie poate fi trasă în mod direct ca o limită directă a unei forme, şi poate ieşi dintr-o înşiruire de puncte legate între dînsele şi care formează linia plastică propriu-zisă. Ea poate ieşi însă şi din alte elemente, şi anume dintr-un contrast între umbră şi lumină. Atunci nu mai este insistată, nu mai este o serie de puncte care se leagă şi formează frontiera extremă a unei forme, ci se indică din două medii deosebite, prin contrast : un mediu luminat şi unul obscur formează o linie mai suplă, o linie mai puţin precisă, mai puţin insistată, pentru a închide o zonă de lumină nu o limitează precis de o zonă de întuneric, afară numai dacă contrastul este absolut. Un al treilea generator de forme, din punctul de vedere al liniei şi o a treia geneză a liniei din punct de vedere plastic, este pe calea culorii. O serie întreagă de mase de culori pot crea linii, sau, culori puse unele lîngă altele, pot crea diferenţe care se concretizează prin prezenţa liniei [14].

Numai că diferitele geneze ale liniei, aşa cum le-am văzut mai sus, formează diferite alte arte şi alte stiluri. În special, esteticianul Wölflin a insistat asupra opoziţiei dintre liniar şi

pictural. El a arătat că sînt două feluri de a face artă plastică : unii care insistă asupra liniarului, înțeles în sensul limitei la forme, și alții care pictează fără să aibă această artă a desenului, ei pictează numai din contraste de culori, stilul pictural reiese așadar din mase care sînt alături, pe cînd desenul, forma, reies din linii. Pictura este formată din așezări pe o suprafață a diferitelor mase de culori, în timp ce desenul este făcut dintr-o serie de linii. Aceasta nu înseamnă că nu există pictori liniari și desenatori coloriști [15]. Sînt o serie de desenatori care întrebuințează numai alb și negru, dar le întrebuințează pictural, nu liniar, adică așază diferite mase de umbră și lumină, ca să iasă o serie de linii, după cum există o serie de pictori, care așază culorile după o serie de diferențe precise care închid obiectul în frontiere proprii și creează o pictură liniară.

Linia are, din punct de vedere psihologic, un sens tactil ; ea se poate realiza pe cale tactilă. Orbii din naștere pot cunoaște linia prin pipăit. De cele mai multe ori ea înseamnă o anumită direcție și o anumită mișcare. Linia în sine are un fel de finalitate, de direcțiune, pe care noi o urmărim de la un capăt la celălalt și ea este simbolul plastic cel mai indicat pentru a reda senzația și ideea de mișcare. Prin faptul că noi parcurgem o linie de la un capăt la celălalt și prin aceasta facem o serie de acomodări ale organelor noastre vizuale creem în însuși organul perceptiv o senzație de mișcare. Dar ea poate să ne dea acest simbol de mișcare prin chiar aspectul ei propriu-zis simbolic, adică prin faptul că linia, metaforic, se îndreaptă către ceva și că noi urmărim capetele ei, deci urmărim un eventual mobil, care s-ar deplasa pe o traiectorie. De aceea linia are, în afară de un aspect vizual, un aspect cenestezic, muscular ; ea, pentru a fi percepută, presupune o serie de mișcări musculare ale capului, care urmărește de la un punct la altul, de la început la sfîrșit, tot parcursul ei și prin aceasta creează senzația dinamismului și a mișcării.

Liniile pot fi de două feluri. Constatînd toate realizările plastice de la început pînă astăzi, vedem că există linii imitative și linii geometrice [16]. Liniile imitative sînt acelea care imită obiecte din natură, sînt cînd curbe, cînd drepte, sau o urmare, o alternare de linii curbe și drepte, care caută să imite forma generală a unor obiecte, a corpului omenesc, a animalului, a plantei etc. Apoi sînt o serie de linii simple, care nu sînt imitative după natură, nu au ca scop să reproducă forme existente în viață sau în natură, al unui corp omenesc

sau al unui obiect oarecare, ci este pur și simplu aranjarea simplă, prin reducerea unor linii la un centru, la o organicitate centrală, și care formează un anumit desen geometric. Stilul acesta al desenului geometric este realizat adeseori în artele orientale, în arabescuri, pe cînd celălalt stil, al liniei imitative, semnificative, este linia desenului propriu-zis, care imită un obiect din natură.

În cazul liniei geometrice, impresia generală pe care o avem e o impresie de închis, de definitiv și isprăvit, este vorba de o linie statică, care și-a parcurs destinul, s-a fixat și care dă o senzație de liniște, echilibru ; de aceea ea este elementul care compune în genere stilul clasic. Desenul imitativ, luat după un obiect din natură, tocmai pentru că este o alternare de linii curbe și linii drepte, are un caracter dinamic, de lucru în devenire, în evoluție, care se poate transforma în permanență și ne dă tocmai de aceea senzația mai mult de mișcare. Este o deosebire între stilul clasic de pildă și stilul gotic. Dacă observăm o biserică de stil roman din Florența și o comparăm cu Notre Dame de Paris, într-o parte avem o serie de desene geometrice care dau impresia unui echilibru stabilit, a unei opere încheiate, pe cînd dincolo o serie de întretăieri, complicații, elemente care se secționează, se agită, se opresc unele pe altele în complicații infinite, imitînd anumite forme omenești animalice sau plante ce ne dau un aspect complicat, romantic, care formează însăși esența artei gotice.

Între aceste două stiluri de linii, între linia geometrică și cea semnificativă sau imitativă, avem două procedee de percepție. Cum a remarcat în cartea sa Wörringer, linia geometrică duce la o senzație de uscat, de steril și de precis, adică are toate caracterele unui lucru abstract, ea nu poate fi prinsă decît intuitiv ; pe cînd în cazul liniei celeilalte avem de-a face din punctul de vedere al percepției liniei, cu un proces descriptiv succesiv, primind rînd pe rînd, încetul cu încetul, o linie după alta și parcurgem toată gama aceasta de cuplări de linii după un proces de transpunere în fiecare dintr-însele pentru a prinde la început forma ultimă, forma unui om sau a unui animal ; dincolo este greu de a înțelege o formă geometrică din punct de vedere uman, acolo nu avem un proces de „Einfuhlung“ de realizat, acolo procesul acesta de linii geometrice apare direct, intuitiv, imediat, el se impune oarecum atențiunii noastre. De aceea din punct de vedere psihologic ultimele cercetări de psihologie „gestaltistă“ au lucrat totdeauna cu linii geometrice. Psihologia formei pretinde că în

percepție avem de-a face cu forme pe care le prindem deodată, adică percepția noastră din punct de vedere fiziologic este astfel acomodată, încît nu prindem linii izolate dintr-un romb de pildă, ci prindem rombul deodată ; nu prindem dintr-un con liniile care îl compun, ci prindem deodată conul. Această abstracție a unei figuri geometrice într-adevăr este prinsă intuitiv, dar Pierre Janet observă că școala „gestaltistă" nu vorbește decît de forme geometrice, aceasta tocmai pentru că ei îi vine greu să afirme că o anumită formă umană poate fi prinsă deodată, din contra este prinsă succesiv, printr-un proces de percepție cum era descris de psihologia veche, pînă cînd ajunge la înțelegere, la comprehensiune, adică din punct de vedere estetic la transpunerea în obiect, la acel „Einfühlung", care ne face să percepem și să ne contopim în esența acelui obiect.

Psihologia formei este așadar valabilă cît timp avem de-a face cu abstracții geometrice, dar nu mai este valabilă cînd avem de-a face cu forme din natură care nu mai sînt compuse dintr-o simplitate de elemente, ce se pot reduce imediat la un desen perceptibil pe cale de intuiție, ci este vorba de a reconstitui din diferite linii complicate un anumit obiect sau o anumită persoană, care are o semnificație și a cărei semnificație și sens le prindem în actul percepției.

Stilul clasic întrebuințează mai ales linii drepte și evită pe cît se poate rotunjimile ; aceasta mai ales pentru faptul că efortul psihic pe care-l facem pentru a percepe un desen geometric, o linie geometrică este mai mic. Fiind un efort mai ușor, el se satisface mai repede în percepție ; de aci sentimentul de ușurință, echilibru, pe care îl avem ori de cîte ori percepem o linie geometrică și din contra, sentimentul de efort, chin, sforțare, pe care-l avem în momentul cînd percepem un obiect din natură, care este mult mai complicat, compus dintr-o serie întreagă de elemente, fără simplicitatea stilului clasic.

Stilul clasic este și mai ușor prin aceea că oferă comparații între elemente facile : mai întîi paralelismul între linii, care este posibil între linii drepte și imposibil între linii curbe și care nu încurcă rînd pe rînd posibilitățile de percepție așa cum se întîmplă la stilul celălalt, bazat pe „Einfühlung" și pe concepții complicate. Stilul clasic, tocmai pentru că tinde la un minim de efort, duce foarte repede la simetrie. Simetria este o economie de forțe, o repetiție a aceluiași motiv în dublu exemplar care ne dă o percepție mai ușoară. Ea mai are la

bază de obicei şi un element fiziologic : este acomodarea organului nostru vizual de a percepe lucrurile după axa verticală ; de aceea în simetrie aşezăm lucrurile în mod egal de-o parte şi de alta a unui ax principal ; este foarte rar şi greu de perceput o simetrie orizontală. Toate simetriile sînt verticale, tocmai pentru că ochiul nostru are o axă verticală. În ordinea orizontală este greu de perceput o simetrie, pentru că ochiul nostru nu percepe lucrurile în felul acesta.

Între linia geometrică şi cea clasică este o deosebire ca şi între melodie şi armonie. Melodia, urmează un ton sonor egal, aceeaşi gamă, pe cînd în armonie avem întretăieri de sunete, producerea simultană de sunete şi percepţia noastră este îngreuiată puţin de simultaneitatea acestor linii melodice, care se combină între ele după o serie întreagă de percepţiuni verticale a sunetelor în armonie. Desenul liniar se detaşează din plastică, adică din sculptură şi arta ornamentaţiei, atunci cînd în locul elementului senzorial aşezăm un factor asociativ. Pentru a aşeza o figură desenată pe o hîrtie, nu este vorba de elemente senzoriale ca în sculpturi sau baso-reliefuri sau în arta ornamentaţiei, adică elemente musculare, vizuale şi tactile, ci este vorba mai ales de un element de asociaţie, un factor asociativ care face desenul pe hîrtie în mod abstract după o serie întreagă de elemente memoriale. Am văzut că de obicei copilul nu imită ceea ce este în momentul cînd desenează, ci ceea ce ştie el despre obiect că este. Deci, abstracţia aceasta asociativă cînd se realizează desenul, poate să se desprindă în genere din plastică. La această izolare a liniei mai contribuie adeseori şi fenomenul de înrămare, fie că este vorba de o ramă propriu-zisă, care constituie linia de frontieră mai accentuată decît însăşi linia desenului propriu-zisă, fie că este aşezată pe un perete şi acest perete el însuşi formează o ramă faţă de încăperea în care este aşezat tabloul.

Lipps deosebeşte încă două linii estetice : linia liberă şi linia constrînsă. După dînsul, există o linie care are un elan, o linie care se avîntă, în sensul că nu întîlneşte nici un obstacol ; şi există o linie frîntă, care are obstacole, o linie oprită în mod mecanic, o linie care ar avea închisă înăuntrul ei un ordin pe care trebuie să-l respecte, ar fi docilă, servilă faţă de o influenţă exterioară. De exemplu, o linie tăiată, chinuită, o linie complicată, este o linie urîtă, fiindcă are într-însa un sentiment de mecanism frînt, mecanism oprit ; ea nu imită, nu memorează poziţia directă a vieţii. Pe cînd o linie largă, care nu se opreşte, linia valurilor mării sau a valurilor unui lan de

grîu în bătaia vîntului, este mai uşoară de înţeles de noi şi ne dă senzaţia aceasta de libertate, de desfăşurare fără nici un fel de oprire, fără nici un fel de solavie a unei desfăşurări faţă de un anumit ordin dat. În această distincţie a lui Lipps este ceva din definiţia „graţiei".

Graţia este mai ales — cum spune Spencer — o economie de forţe şi de eforturi. În graţie este utilizarea unui randament maxim cu un minim de mijloace. Ori de cîte ori un lucru e făcut printr-o risipă, dintr-o acumulare de mijloace prea multe pentru a da un efect mic, dintr-o acumulare de eforturi prea mari, care duce la un rezultat minimal, nu putem obţine senzaţia graţiei. Din contra, cînd avem un efect important care este obţinut numai cu cîteva mijloace simple, dar care au fost perfect întrebuinţate, avem tocmai senzaţia aceea de graţie. Elanul unei antilope care sare un şanţ nu ne dă senzaţia sforţării, a încordării, ci din contra mişcarea decurge liber, este o mişcare ce se desfăşoară fără nici un fel de încordare şi în această privinţă căpătăm sentimentul de graţie. Din contră, o opintire grea şi penibilă, este totdeauna disgraţioasă, fiindcă este un mecanism oprit, cum spune Lipps, în desfăşurarea lui, este o formă de linie care nu şi-a atins scopul în sine [17].

Ne-am ocupat de problema semnificaţiei liniei, luată ca suport al mişcării. Lipps, în tratatul său de estetică, în care preocuparea dominantă este de a explica o serie întreagă de subtilităţi din acestea, arată cum procesul de simpatie simbolică este prezent chiar în cazul formei moarte din natură, în care noi trebuie să introducem un anumit principiu de viaţă pentru a găsi un motiv de simpatie sau de antipatie : el găseşte că linia, ca semnificaţie, arată două lucruri — : întîi mişcare, ea este văzută sub prisma unui mobil, care parcurge o traiectorie şi deci dă senzaţia de mişcare ; şi, în al doilea rînd, din această senzaţie de mişcare poate ieşi o a doua caracteristică, senzaţia de libertate sau constrîngere. În cazul unei linii simple s-ar putea pune problema mişcării din punct de vedere mecanic, însă Lipps, refuză acestui punct de vedere o semnificaţie estetică. El crede că o simplă direcţie mecanică nu poate da o senzaţie estetică, pînă cînd nu este verificată, pînă nu este înviată de un punct de vedere uman sau al vieţii în general, şi acest punct de vedere este în legătură cu elanul, cu forma pe care linia o ia pentru a-şi duce mai departe sensul ei.

Pe această linie se pot prezenta o serie de accidente. Linia poate fi frîntă la un moment dat, ea poate fi strîmbată şi oprită. Atunci, ea ne dă acel efect de sforţare, penibilă, de opintire, care înseamnă totdeauna o risipă de forţe, o lipsă de

economie în legătură cu aspectul de grație sau dizgrație al acestei linii. O asemenea linie frîntă, întortocheată sau o linie oprită în mersul ei de alte linii care formează obstacole peste dînsa, ar opri senzația de mișcare și în același timp senzația de grație, de mișcare liberă. În legătură cu această problemă Lipps spune că linia nu poate fi percepută deodată, ea nu este rezultatul unei intuiții, decît atunci cînd ea merge la o formă geometrică, formă care poate fi prinsă deodată. Atîta vreme însă cît ea se încurcă într-o serie de detalii complicate și se amestecă în ea influența altor linii, ea trebuie să fie prinsă cu un proces succesiv de cunoaștere lentă, care ne duce la simpatia simbolică, la acel Einfühlung. Dar raporturile dintre linii nu duc numaidecît la o senzație de mișcare. Ele pot să ducă la o senzație de inerție, de greutate și atunci avem acele desene care apar în special pe obiecte decorative, coafuri, stofe, care sînt dezagreabile, fiindcă sînt întortochiate, nu dau impresia economiei și sînt complet lipsite de grație.

Raporturile dintre linii între ele tind către un alt aspect, anume către intuiția de forme. Asupra raporturilor dintre linii din punct de vedere estetic s-a speculat de-a lungul veacurilor. Nu numai că antichitatea greacă cunoaște o serie de raporturi din punct de vedere arhitectonic, dar în tot decursul evului mediu s-au scris diferite tratate, în special cel de pictură al lui Leonardo da Vinci, unde formele acestea căpătau un aspect magic, uneori li se aplica principiul pitagorician al numerelor : după cum în muzică s-a putut găsi că intervalele între sunete erau exprimabile printr-un anumit raport matematic, tot așa liniile între ele pot forma o serie de raporturi de ordin matematic, exprimabile prin cifre. O carte a unui român, Costescu-Ghica [18], a tratat din punct de vedere matematic raporturile existente între diferitele linii. El a examinat teoriile medievale și cele mai noi și a tras dintr-însele concluziile matematice asupra raporturilor dintre linii, din punct de vedere estetic, din punct de vedere al proporției etc. Nu vom repeta aci aceste teorii, pe care de altfel vom avea să le întîlnim din nou la capitolul „proporției". Aci însă trebuie să venim asupra altui punct de vedere.

Raportul între linii n-a fost fixat numai pe cale matematică, n-a fost numai obiectul unor speculații de ordin gratuit, ci în timpurile mai recente el a fost examinat, începînd cu Fechner și Wundt, în laborator, pe cale de teste, anchete statistice. Astăzi raporturile dintre linii formează una din experiențele

cele mai curente care se pot face într-un laborator de psihologie experimentală. Ştiţi cum proceda Fechner: el făcea triunghiuri, pătrate, linii tăiate de alte linii, şi le prezenta unui grup de studenţi, care se pronunţau asupra figurilor care le plac mai mult. Totaliza răspunsurile, forma între ele diferiţi coeficienţi şi figurile care întruneau un procent majoritar erau declarate, oarecum democratic, ca figurile cele mai indicate pentru a fi reţinute şi declarate ca frumoase. În felul acesta Fechner a reuşit să obţină o verificare a unei reguli, care din antichitate pînă astăzi a dominat mereu raportul estetic între linii, anume acea faimoasă „secţiune de aur" prin care se satisface raportul dintre multiplicitate şi unitate. Dacă un lucru este repetat uniform, de exemplu o serie de linii repetă acelaşi motiv, el riscă să producă o senzaţie de monotonie. Dacă liniile se întretaie în mod anarhic, ele reuşesc să creeze o senzaţie de dezordine, de haos, de anarhie. Deci, idealul ar fi de a putea utiliza varietatea, dar în acelaşi timp şi unitatea, adică principiul varietăţii de unitate, în care se repetă oarecum matematic, un leit-motiv plastic, dar care totuşi este destul de variat pentru a nu plictisi prin monotonie.

Acest principiu era principiul după care o figură de ordinea dreptunghiului ar avea într-însa o latură de un metru şi alta de 1,16 m, deci o latură ar fi puţin mai mare decît cealaltă, căci dacă ar fi vorba de un pătrat perfect, ar fi o monotonie, iar dacă ar fi toate laturile inegale între ele n-am putea prinde într-însa nici un principiu de unitate. Şi atunci, satisfăcînd deodată şi principiul unităţii şi principiul varietăţii, se poate obţine această secţiune de aur, acest raport de 1/1,16, care ne dă raportul cel mai indicat de întretăiere a liniilor.

S-au obiectat la această experienţă o serie întreagă de dificultăţi, printre care mai ales aceea că în genere orice element estetic, orice raport între linii, nu este un raport valabil în sine ca valoare estetică, ci este în general rezultatul gustului unui anumit timp, adică a unui tip de cultură: nouă ne place raportul acesta în care şi unitatea şi varietatea sînt satisfăcute într-o măsură potrivită, dar dacă privim diferite arte, artele primitivilor, arabescurile diferitelor decoraţii murale din moschei, arta indiană, arta chineză sau japoneză, vedem că o serie întreagă de alte principii sînt la bază. Deci ceea ce se poate exprima la un moment dat pe cale experimentală, prin această statistică cu ajutorul testelor şi anchetelor, nu este

decît de a stabili cel mult gustul unui timp, preferința sau predilecția pe care o serie de oameni dintr-o anumită epocă o arată pentru o formă sau alta. S-a obiectat apoi că în fond psihologia experimentală arată cel mult raporturi extrem de simple. De îndată ce este vorba de raporturi mai complicate, ele nu pot fi verificate pe cale experimentală, fiindcă se întretaie, se concurează de o serie de factori asociativi care ies din componența sufletului nostru și care ne dau preferințe individuale foarte variabile. Ceea ce este valabil pentru o experiență cu totul elementară aplicată doar la figuri geometrice simple, n-ar putea fi aplicat la figuri complicate, în care structurile estetice și plastice mai importante ar scăpa acestor aprecieri care se pot face pe cale statistică și matematică. Dar nu e mai puțin adevărat că experiența în acest caz a reușit să verifice, — și acesta este de obicei tot rolul experiențelor, ele nu inventează nimic, ele nu sînt decît confirmări ale unor adevăruri care vin, fie pe cale rațională, fie pe cale intuitivă, — să realizeze o confirmare a punctului de vedere care s-a menținut din antichitate pînă azi, a faimosului principiu al varietății în multiplicitate.

Tot în legătură cu problema liniilor se pune și problema *stilurilor închise* și *stilurilor deschise*, problemă care a fost relevată pentru prima oară de Wölflin, care analizează o serie întreagă de concepte fundamentale în istoria artelor plastice. Am vorbit în lecția precedentă despre deosebirea dintre „pictural" și „liniar". Trebuie să amintim astăzi de un alt tip de stil anume ceea ce numește el „stil deschis" și „stil închis"; sau „stil tectonic" și „stil atectonic". Este vorba de felul cum este compus un tablou, o statuie, o clădire arhitectonică. Ea poate fi compusă dintr-o serie de linii, care se grupează direct și regulat în jurul unei axe sau unei linii centrale, ce formează scheletul fundamental. Această compoziție strictă se limitează oarecum lateral și constituie un organism bine precizat, bine definit, un organism tectonic. În alte opere, organizația aceasta interioară, plastică sau picturală, nu se mai face după raportarea la o serie de axe fundamentale, care leagă totul într-o anumită organicitate, ci este vorba de elemente care se determină oarecum vag, confuz, fără să fie legate de principii de simetrie, proporție strictă sau în orice caz fără raportare la o serie de linii dominante, care formează tipul principal al operei.

Iată de pildă o pictură de Rembrandt : această pictură este, ca şi psihologia unui erou de Dostoievski, o psihologie de clar-obscur, de semi-insistare, semi-precizare, în care imaginaţia joacă asupra lipsei de contur exterior şi asupra lipsei de organizaţie interioară a bucăţii. Se pot suprima o serie de lucruri întrucît opera nu ne invită la o imagine de o precizie deosebită. Ea are hotare care sînt fluide, care pot fi schimbătoare, care în orice caz nu formează, între dînsa şi lumea exterioară din punctul unde ea se termină şi din ceea ce încetează de a mai fi ea ca obiect, o frontieră precisă care interzice orice fel de imixtiune în această operă. Această lipsă de precizie, de contur, care nu este chiar ceea ce deosebea Wölflin, adică o deosebire ca între liniar şi pictural este deosebirea între organizarea unui lucru care, intern, se ţine într-o formă isprăvită, definitivă, şi între o operă plastică mai mult sau mai puţin în devenire. La Rembrandt, contururile ultime nu sînt precizate şi parcă ar fi un haos de lumină şi întuneric în care lucrurile sînt puse, fără însă a se putea vedea ce există într-însele. Sau, în pictura mai recentă a lui E. Carrière, nimic nu pune capăt imaginaţiei noastre, ci din contra, o exercită, fără ca autorul să ne silească la o anumită viziune precisă. În general, arta aceasta se poate deosebi perfect în două tipuri foarte clar reprezentate în toată istoria picturii, arhitecturii şi sculpturii, formînd două tipuri de stiluri, două vocaţii de a trata materia artistică, deci două feluri de a putea înlănţui între dînsele aspectul liniar sau neliniar al existenţei.

La aceasta, spaţiul utilizat de artist joacă un rol deosebit, şi Focillon avea dreptate cînd deosebea între *spaţiu-limită şi spaţiu-mediu.* Spaţiul-limită este cel făcut din desenul graniţă, desenul care sfîrşeşte conturul unei opere. El are ca rol să insiste asupra punctului unde o operă nu mai este ea, adică unde o operă îşi încetează individualitatea ei deosebitoare de restul obiectelor sau a mediului în care trăieşte. Există însă la alte opere, spaţiul-mediu, spaţiul-atmosferă, adică opera nu mai este definită acolo unde se sfîrşeşte ci este oarecum cufundată ; ca un obiect pe care-l băgăm în apă, aşa este opera băgată în ambianţa ei, fără să se precizeze unde se sfîrşeşte. Deci, noţiunea de spaţiu în plastică poate servi, fie pentru a delimita printr-un desen oarecare, printr-o formă, o operă de altă operă sau de mediul în care este prezentată, fie pentru a strînge opera într-însul, înglobînd-o, după cum într-un vas cu apă, într-un aquarium, peştii sînt cufundaţi în acest spaţiu.

Liniile dau forme de suprafață, de întindere și apoi dau forme de volum, prin complicarea cu cea de-a treia dimensiune a spațiului, adică cu *adîncimea,* care poate fi reprezentată plastic, fie prin *relief,* fie prin *perspectivă.*

Din punctul de vedere al perspectivei, ea se formează, genetic, în desenul copilului, abia către 10 ani. Încercările de compoziție ale copilului au cîteodată greșeli de perspectivă notorii : ele prezintă mic un lucru foarte apropiat și mare unul foarte depărtat ; este un mod rudimentar de a manipula perspectiva. Abia către 10 ani copilul începe să prindă valorile juste, exacte ale perspectivei. Perspectiva poate uza de două procedee pentru a se face vizibilă într-o operă de artă : Întîi printr-o deosebire de volum ; în raport cu distanța față de observator, lucrul apropiat se prezintă mare, cel depărtat mic. Dar în afară de acest artificiu cantitativ, perspectiva mai poate fi arătată într-un tablou sau o operă de arhitectură nu numai prin micimea sau mărimea lucrurilor în raport cu distanța la observator, dar cu claritatea sau neclaritatea lor. Lucrurile îndepărtate pot avea un desen mai puțin insistat, după cum ochiul nostru nu poate percepe la distanță pe un cîmp lucruri îndepărtate, în schimb lucrurile apropiate sînt bine desenate, bine conturate și apar clar. Perspectiva poate uza așadar nu numai prin deosebiri cantitative, dar și de deosebirile de claritate sau neclaritate, de insistare și neinsistare, care sînt caracteristice viziunii noastre la o distanță mai mare sau mai mică.

Problema perspectivei din toate timpurile și în toate artele a fost aceea de a găsi punctul vizual maxim în distanța dintre obiect și cel care îl percepe. Aceasta a variat însă, după diferitele tipuri și mai ales după diferitele stiluri și popoare. În genere este o anumită confuzie, pentru că dacă tablourile erau lipsite de adîncime, dacă anumite gravuri japoneze sînt lipsite de perspectivă, în același timp cei care contemplau în acel moment găseau că ele aveau o perspectivă mai adîncă decît toate artificiile pe care le întrebuințăm noi astăzi în tablourile cu un fond adînc ; este deci o chestiune de acomodare a ochiului și o chestiune de cîteva artificii care indică această perspectivă, adică o problemă de găsire a punctului vizual maxim.

Această convenție variază de la o epocă la alta și formează un anumit stil al percepției spațiului în diferitele plastici pen-

tru diferite epoci sau diferite popoare [19]. Repet, dacă un vechi egiptean ar fi adus astăzi şi pus în faţa unui tablou de Chavannes, el ar rămîne mirat găsind că nu există perspectivă. În schimb noi cînd privim un tablou japonez, avem impresia că lucrurile participă unele la altele, că nu sînt înşirate în adîncime şi că parcă ar fi toate situate pe acelaşi plan, ca în desenul naiv al unui copil care nu cunoaşte încă perspectiva.

Este ceva care ţine de anumite reguli ale perspectivei, după cum sînt călăuzite şi diferitele sisteme şi moduri muzicale în raport cu anumite game. Noi avem gama diatonică, compusă dintr-un număr de tonuri şi semitonuri. Dar există o serie de popoare care au gama cu 24 de tonuri şi altele care au şi sferturi de tonuri ; sînt sisteme muzicale care tratează materia muzicală raportată la sistemul iniţial pe care îl preconizează. Tot aşa este şi în materie de perspectivă : avem o serie de moduri de a prezenta perspectiva, care poate fi percepută sau nu de alte organe vizuale din alte epoci sau alte secole. Nu putem rezolva problema exactă a perspectivei nici măcar cu arta fotografică, pentru că şi în fotografie sînt atîtea greşeli, cînd o persoană iese cu cap imens cu picioare mari etc. care nu pot să fie raportate la restul tabloului. Totul este aşadar un anumit mod de a privi un lucru şi de a situa în raport cu el artificiile şi modurile de perspectivă, care îl fac mai adînc sau mai puţin adînc.

Iată, de pildă, tendinţele artei moderne : arta modernă, pentru a putea ridica efectele de ordin coloristic, în special de la impresionişti încoace, şi cîteodată chiar o anumită pregnanţă a artei de suprafaţă, de plan, neglijează pe cît poate perspectiva ; veţi găsi în tablourile unui Honder [20] sau Puvis de Chavannes că aproape nici nu există perspectivă, fiindcă tablourile cu adîncime trebuie să sacrifice din pregnanţa culorii. Culoarea iese din efecte de suprafaţă. Din moment ce introducem efecte de adîncime, înlăturăm un concurent care atrage atenţia şi o distrage de la o anumită prezentare strălucită a artei de suprafaţă. De aceea arta modernă a sacrificat întrucîtva perspectiva după cum arta Florentinelor o sacrificase la fel. Iar dacă privim o serie de peisagişti olandezi vedem cum adîncimea este preocuparea esenţială a artistului, dar în schimb efectele care ies din strălucirea suprafeţelor planelor şi din tratarea specială a culorii, sînt lăsate pe planul al doilea.

În genere formele de suprafaţă sau de volum sînt date ochiului nostru şi percepute cîteodată intuitiv, direct, cîteodată discursiv. Aci se pune problema ridicată de şcoala psihologică

numită „gestaltistă", după care organul nostru vizual prinde forma deodată, în întregimea ei şi nu în diferitele părţi succesive. Vechea psihologie asociaţionistă credea că percepţia se compune dintr-o serie de percepţii succesive şi că, atunci cînd percepem de pildă corpul unui om, vedem întîi capul, apoi trupul, picioarele, fiecare rînd pe rînd. Psihologia „gestaltistă" pretinde că acestea toate sînt prinse deodată şi apoi despărţim diferitele părţi componente. Semnificaţia acestei observaţii este interesantă, însă ea trebuie redusă, — şi în această privinţă Estetica aduce Psihologiei un aport foarte important, — la deosebirea pe care o făcea Wörringer între percepţia prin Einfühlung şi percepţia abstractă. Gestaltistul este în situaţia de a prinde întotdeauna desene geometrice, dar el nu poate prinde figuri omeneşti mai complicate, decît după un proces oarecare de întîrziere, în care deosebeşte înăuntrul unui corp sau unui obiect complicat al naturii, mai multe figuri şi apoi prinde desenul total final. Aşadar, în cazul de desenare simplă geometrică are dreptate : este un proces total, nu este un proces succesiv de părţi care formează un mozaic, o sumă de elemente. Însă cînd contemplăm o serie de forme complicate, care prezintă de pildă un corp omenesc, este nevoie ca o serie de adaptări succesive şi oarecum întîrziate, să poată prinde cîteva raporturi, pentru a putea determina desenul final al acestui obiect. Este procesul descris de Lipps, în diferitele dibuiri, tatonări succesive, nu în prinderea aceea intuitivă pe care o descriu de obicei „gestaltiştii".

Tot în legătură cu această trecere de la arta liniilor de suprafaţă la arta liniilor de volum, se pune şi chestiunea diferitelor stiluri ale spaţiului : Spaţiul poate fi utilizat în arta plastică în diferite moduri şi de aceea el dă naştere la o serie întreagă de procedee. Focillon observă că avem de-a face în artele plastice cu cel puţin trei forme de spaţiu : *spaţiu ornamental, spaţiu scenic* şi *spaţiu cartografic.*

Într-o bună parte din picturile antichităţii sau din picturile primitivilor flamanzi şi germani, spaţiul serveşte pentru a fi decorat. Este vorba de o persoană care se găseşte în primul plan, dar în jurul căreia o serie de obiecte sînt puse pentru a constitui desene şi culori deosebite, pentru a face o anumită ornamentaţie tabloului. Acolo este evident că spaţiul are rostul de a decora tabloul, de a face dintr-însul un anumit obiect de ornamentaţie. Aşa sînt figurile, desenele geometrice, culorile care sînt puse la mobile, o serie de vestminte asvîrlite pe mobile sau puse pe perne, arată că spaţiul urmăreşte în primul rînd să decoreze : este un spaţiu decorativ sau ornamental.

Mai tîrziu, de pildă la Giotto, persoanele puse într-un tablou pe primul plan nu au rost decorativ. Ele parcă sînt puse pe o scenă de teatru pentru a juca un rol oarecare. Spaţiul serveşte acolo pentru a găsi o anumită distribuţie a persoanelor şi o anumită legătură între dînsele. Este spaţiul scenic, aşa numit de Focillon, în sensul spaţiului teatral : persoanele au aceeaşi poziţie şi semnificaţie ca şi cum ar fi aşezate pe o scenă oarecare.

În fine, în alte tablouri vedem persoanele aranjate într-un interior, în fundul casei este deschisă o fereastră şi pe fereastră se vede un peisaj, sau sînt aşezate pe o cîmpie şi în fund se vede o grădină, o livadă, un peisaj de munte, de mare, în care spaţiul se desfăşoară ca şi cum s-ar desfăşura pe o hartă întreagă. Este un spaţiu care nu mai serveşte ca decoraţie, nici pentru a prezenta scenic, dramatic, o serie de persoane, ci este un spaţiu care are aproape o semnificaţie geografică, care se întinde ca pe o hartă şi dă un anumit aspect, aşa cum ar fi văzut de pildă dintr-un avion care ar zbura deasupra unei cîmpii. El utilizează în primul rînd perspectiva.

Iată deci trei moduri de a trata spaţiul, care conţin şi trei moduri de a trata perspectiva, pentru că în cazul spaţiului ornamental şi cel scenic este vorba de o adîncime foarte redusă, este vorba aproape de o pictură de suprafaţă plană, iar în cazul spaţiului cartografic din contra este vorba de un spaţiu adînc, care tratează în primul rînd perspectiva cu toate detaliile ei şi în care reuşeşte să moduleze o serie de detalii dintr-un peisaj, în raport cu personajele puse în primul plan.

Acestea sînt cîteva elemente, care trebuie reţinute în legătură cu estetica liniilor şi formelor sau întretăierilor de linii.

VI. CULOAREA ŞI LUMINA

Urmînd o normă de complexitate crescîndă, ar trebui să începem a studia înfăţişările şi determinările estetice ale volumelor şi reliefelor. Dar acestea nu pot fi studiate fără ca în prealabil să fie cercetate alte două elemente estetice, de estetică plastică şi care sînt : culoarea şi lumina.

Am văzut că linia poate fi ea însăşi o înşirare de puncte care determină o limită, o frontieră a unei forme, dar ea poate fi determinată la rîndul ei de contraste de lumină şi umbră sau de mase de culori. Deci pentru a putea studia în-

săşi complicaţiile liniei în spaţiul cu trei dimensiuni, va trebui să aruncăm o privire generală asupra modalităţilor estetice ale culorii şi luminii. Toată istoria picturii în general nu este altceva decît o luptă, o ciocnire între hegemonie, cînd a liniei, cînd a culorii, cînd a luminii. Aceste trei elemente îşi împart rînd pe rînd preponderenţa în diferitele stiluri, şcoli şi curente şi formează tot felul de combinaţii estetice, după cerinţele gustului într-o anumită epocă dată. Am vorbit aci deseori despre deosebirea între pictural şi liniar, pe care o stabileşte Wölflin ca unul din conceptele fundamentale ale istoriei artelor. Vom vedea că alte determinări şi alte opoziţii estetice se pot constata, între culoare şi lumină şi că există şi aci o serie întreagă de determinări statistice, unele care ţin de lumină, altele care ţin de culoare.

Lumina trebuie deosebită de culoare. Ea este un grad mai mare sau mai mic de apropiere de obscuritate, de întuneric şi se determină într-o serie de gradaţii care se numesc „valori" în pictură, iar dispoziţia diferitelor mase de lumină şi umbră dă naştere la ceea ce se numeşte „modelajul". Aşadar nu este vorba de culoarea de albastru, roşu, în ceea ce au ele caracteristic ca culoare, ci mai mult de o apropiere între întuneric şi lumină, între obscuritate şi claritate. Masele acestea de lumină şi umbră dau în general o anumită individualitate lucrurilor, ele creează unul din elementele determinării liniei şi unul din elementele determinării reliefului. Ele au o serie de avantaje şi influenţe spaţiale. În cartea sa asupra elementelor artei plastice, Cornelius arată că sînt cel puţin două moduri de a determina perspectiva şi alte elemente spaţiale în legătură cu diferite modalităţi ale luminii şi anume, perspectiva poate fi determinată cu ajutorul luminii după depărtarea la care se găseşte un modelaj [21] în raport cu observatorul care este contemplator — este un mod al luminii de a determina anumite dimensiuni spaţiale ; un al doilea mod, este depărtarea la care se găsesc şi deci alteraţiile de valoare, lumină sau umbră, în care se găsesc anumite obiecte sau anumite părţi ale tabloului, în raport cu o sursă luminoasă, care se găseşte în interiorul tabloului. După cum focarul luminos este situat într-o anumită parte a tabloului, obiectul din partea lui va fi mai luminat, cel mai depărtat mai întunecat, deci adîncimea sau perspectiva este stabilită după cum ele sînt într-un grad mai mare sau mai mic de valoare picturală. După cum sînt mai apropiate sau mai depărtate de un anumit focar, ele vor fi luminate sau întunecate. Iată, în afară de celelalte mijloace liniare de a determina per-

spectiva, după mijloace, unul în raport cu observatorul, altul în raport cu chiar sursa luminoasă dinăuntrul tabloului.

În ceea ce privește raporturile între culoare și lumină, pe care le constată Wölflin ca alternînd aproape regulat nu numai în pictură, dar și în sculptură, artă decorativă, arhitectură, ele ating un maximum de opoziție, de conflict, în decursul secolului al XIX-lea. Atunci este marea luptă între desenatori și coloriști : atunci se găsește o grupare de gusturi și tendințe picturale în jurul a doi mari reprezentanți, Ingrès, care reprezenta desenul liniar, și Delacroix, care susținea culoarea. Primul susținea că ceea ce dă valoarea picturii este desenul. Delacroix dimpotrivă, arată că desenul nu este altceva decît o insistare arbitrară asupra lucrurilor, care reconstituie o individualitate, pe care ele nu o au în fond în realitate și că această individualitate este prea sistematică și prea stilizată. Operele stilizate și sistematizate au aproape întotdeauna acest efect, al unei insistări excesive. În natură adeseori opera liniei determinată de zona de învecinare a umbrei cu lumina, are un contur mai pierdut, mai fluid și nu așa de insistat cum îl prezintă în general desenatorii în pictură, pentru că mărginirea lucrurilor este dată deseori de acest joc între lumină și umbră, care nu constituie numaidecît o frontieră trasată precis, fixată, ci o frontieră cu mult mai subtilă, volatilă, mult mai fluidă, în care lucrurile se ating unele pe altele, se confundă și sînt scăldate într-o atmosferă generală de umbră și lumină care le atenuează limitarea lor generală.

În același timp procesul acesta de luptă între desenatori și coloriști se dădea și dintr-un alt punct de vedere :

Desenatorii sînt atomiști ; ei închid realitatea în bucăți care apoi sînt individualizate brutal, excesiv ; ei insistă asupra unei împărțiri a naturii exterioare și dau tablourilor lor un aspect de analiză excesivă, în timp ce coloriștii, din contra, sînt sintetici, ei nu insistă asupra caracterului individual al unui lucru, al unui colț din natură, al unui om sau al unui animal, ci ei ne dau ansambluri care se bucură de o anumită atmosferă : ei sînt amatori de sinteză, de influență globală, de care tablourile sînt animate în întregimea lor, iar nu în părți care sînt accentuate excesiv, pe cînd altele nu formează decît o valoare de opoziție sau contrast, ca să iasă mai în lumină un anumit aspect insistat. Dacă pictorii desenatori sînt în general pictori ai detaliului, ai individualității, pictorii coloriști sînt artiști ai totalității, ai grupului întreg de elemente care formează o reprezentare vizuală oarecare [22].

Lupta se dă apoi în istoria picturii, între partizanii luminii şi cei ai culorii. Spuneam adineauri că lumina este gradul de apropiere mai mică sau mai mare între obscur şi luminos sau îndepărtarea, decalajul, de la o linie mijlocie, care ar fi culoarea cenuşie şi care într-o parte ar avea culoarea neagră şi în cealaltă parte ar avea culoarea albă. Lumina trebuie deosebită de culoare, care înseamnă altceva. Este o deosebire ca şi aceea între saturaţia culorii şi calitatea ei. Luminariştii, — cum îi numeşte Fromentin în cartea sa *Maîtres d'autrefois,* sînt o achiziţie relativ recentă a picturii. Pictura la început întrebuinţa linia şi culoarea. La primitivii italieni şi flamanzi, lucrurile sînt colorate însă nu sînt scăldate într-o atmosferă generală de lumină, adică nu lumina este aceea care dă diferitele gradaţii de valoare culorii. Cum această artă era inspirată de la giuvaergii sau gravori, nu era nevoie ca aceste lucruri să fie contopite într-o atmosferă generală de lumină ; erau colorate în ele însele şi fără nici un fel de raport cu o atmosferă luminoasă sau întunecată.

În această privinţă, marea revoluţie din punctul de vedere al luminii a fost introdusă în pictură de Rembrandt. Rembrandt nu este un colorist [23]. Este un proverb popular, care spune că „Dans la nuit tous les chats sont gris", — ceea ce înseamnă că este adevărat că culoarea este în raport cu o anumită luminozitate. Marea artă a lui Rembrandt este de a fi suprimat variaţiile culorii, putînd să obţină din culori de la alb la negru o serie de aspecte în care obscuritatea însăşi are o valoare ; obscuritatea parcă ar fi văzută de ochiul unei bufniţe, care în întuneric reuşeşte să creeze o întreagă individualitate a lucrurilor scăldate într-un întuneric relativ, păstrîndu-şi o individualitate. Marea artă a lui Rembrandt nu este culoarea, nu este desenul, ci gradaţiile şi diferitele subtilităţi ale luminii eterne, scăzute, faimosul clar-obscur din care ar putea scoate totuşi o serie de efecte picturale. Ceea ce este interesant la el este că ne face, cu mijloace extrem de puţin importante, din punctul de vedere al luminozităţii, să vedem o serie întreagă de lucruri cu mijloace de lumină foarte scăzute şi mai ales cu mijloace de desen şi de culoare aproape lipsite de orice importanţă. Nu se întrebuinţa culoarea prea mult pentru că şi tablourile, din punctul de vedere al păstrării lor, după un număr de ani îşi pierd tot farmecul coloristic, însă îşi păstrează gradul mai mare sau mai mic de lumină [24].

După marea revoluţie rembrandtiană, opoziţia aceasta între lumină şi culoare s-a făcut din ce în ce mai evidentă, unii pictori specializîndu-se pentru culori, alţii pentru lumină. Dela-

croix, care a fost un mare colorist şi care se opunea desenatorilor şi celor care tratau lumina, adică valorile de la alb la negru, spunea că această lumină este în fond indiferentă într-un tablou, deoarece, dacă grupăm mase de culori, ne este indiferent dacă ele sînt mai mult sau mai puţin luminate ; el spunea : închipuiţi-vă că un pictor ar desena afară, pe o zi mohorîtă fără soare, în care toate lucrurile n-ar avea decît acelaşi grad de lumină ; totuşi ele sînt colorate deosebit. Noi putem să colorăm aceste aspecte ale naturii fără să le supunem deloc la variaţiile pe care le introduce gradul de lumină. Totuşi, este evident că ceea ce dă valoare culorii este lumina. Culoarea este scăldată, este întunecată într-o baie imensă de lumină. Dacă reducem treptat lumina, culoarea dispare. Dacă s-ar scădea cu un grad, din punctul de vedere al luminii, tablourile lui Rembrandt s-ar cufunda într-o obscuritate totală.

Deci lumina determină culoarea. Sînt diferite moduri de a prezenta culoarea mai luminat sau mai puţin luminat, făcînd uz în primul rînd de elementele luminii sau insistînd mai mult asupra culorii. Că un minimum de lumină este indispensabil, aceasta este însă evident. Dar că el poate fi scos în evidenţă sau lăsat în umbră, este iarăşi evident, — şi acestea creează două tipuri de stiluri picturale. Delacroix spunea că dacă se pot colora împrejurimile unui lucru, se pot face dintr-însul prin reflex o serie de variaţii coloristice, care dau însăşi valoarea tabloului. Acest lucru infirmă teoria sa însăşi, fiindcă dacă este adevărat că lucrurile îşi împrumută unele de la altele reflexiile lor de culori sau lumină şi că deviază, falsifică, un obiect este falsificat sau deviat după cum este aşezat lîngă un alt obiect mai colorat sau mai luminat, apoi aceasta înseamnă că lumina este totuşi indispensabilă. El avea obiceiul să spună adesea : daţi-mi noroi şi voi scoate din el o carnaţie roză de femeie frumoasă, dacă daţi o anumită coloraţie obiectelor dimprejur. Din simpla coloraţie a ambianţei voi scoate această culoare strălucitoare.

Duelul acesta între colorişti şi luminarişti şi-a ajuns maximul de tensiune către jumătatea veacului trecut, în special prin şcoala impresionistă. Monet, Pissaro, Manet au arătat că se poate face pictură fără desen, fără lumină, numai prin mase de culori ; au pus între dînsele, printr-un contrast brutal, diferite culori, pe care nu le mai raportau la o masă generală de lumină. Ei au făcut o pictură lipsită de consistenţă, lipsită de insistare, un fel de gamă cromatică de culori, în care desenul lipsea deci senzaţiile musculare şi tactile de percepţie a picturii erau nule ; preconizau o artă pur retiniană, vizuală, care n-ar

avea decît elemente de culoare, care însă n-ar fi raportate la ideea de valoare, adică la gradaţia de la alb la negru [25].

Această pictură exclusiv vizuală, care căuta să îndepărteze pe cît putea — şi reuşise întrucîtva — şi desenul şi lumina, obosise către sfîrşitul secolului, devenind un fel de pictură fără consistenţă, o pictură de atmosferă, dar nu de insistare, o pictură superficială şi generală, dar nu o pictură de semnificaţie directă a lucrurilor în forma lor. A fost apoi combătută de faimoasa artă cubistă, care nu are altă semnificaţie, decît că este o întoarcere la valoarea spaţială a luminii şi culorii, adică la noţiunea de volum, de formă geometrică, la elemente de spaţiu, în loc de culoare [26]. Se pare că astăzi se revine la tendinţa coloristică după tipul impresionismului [27], părăsindu-se cubismul şi expresionismul care erau mai ales elemente plastice, nu picturale, arătîndu-se că toată pictura nu este decît o ponderare între diferite tendinţe, care se alternează regulat în succesiunea lor.

Ca să poată stabili stiluri insistînd pe un element în dauna celuilalt, — repet că nu e vorba decît de o tendinţă, pentru că o artă picturală lipsită total de elementul luminii nu este posibilă, — fenomenul de lumină se găseşte aproape totdeauna inclus în aceste elemente. Culoarea ca şi lumina poate avea şi ea valorile ei spaţiale, adică se pot obţine indicaţii şi descrieri de dimensiuni spaţiale fără linii şi fără lumină, numai pur şi simplu alternînd mase de culori. Cornelius în cartea sa distinge două feluri de culori, două feluri de noţiuni ale culorii, ceea ce numeşte el culoarea de apariţie şi culoarea locală. Culoarea de apariţie este schimbarea culorii în raport cu reflexul altor obiecte sau altor culori învecinate sau deviaţiile culorii în raport cu lumina. *Culoarea locală* este un fel de structură invariabilă a culorii. De pildă, ori de cîte ori va trebui să înfăţişezi iarba, trebuie s-o faci verde ; cerul senin va trebui făcut albastru etc. Acest albastru şi acest verde rămînea nealterat, indiferent de influenţele lucrurilor dimprejur *(Lokal Farben)* [28]. *Coloraţia de apariţie* poate da valoare spaţială, după cum este mai luminoasă sau mai puţin luminoasă în raport cu altă culoare din tablou. De pildă, dacă lumina unui foc sau o rază de soare luminează un obiect apropiat, acest obiect apropiat va avea o culoare mai plină de lumină ; dacă obiectul este mai îndepărtat, culoarea va fi mai joasă din punctul de vedere al luminii, o culoare mai estompată, mai puţin eclatantă, cum se văd şi în realitate obiectele mai îndepărtate ca făcînd parte din gama culorilor şterse.

Urmează să ne ocupăm pe scurt de diferitele proprietăţi ale

culorii din punctul de vedere al esteticii, adică să vedem care este valoarea estetică a proprietăţilor culorii. Ca şi alte senzaţii, de pildă acelea auditive sau cele tactile, culoarea are trei proprietăţi : intensitate, calitate şi saturaţie.

Intensitatea este gradul de coloritate cu care se prezintă ceea ce face ca o culoare să fie luminoasă, clară şi deci intensă [29]. Acest element variază de la epocă la epocă şi deseori de la popor la popor. Sînt popoare, care au o preferinţă pentru culorile de mare intensitate ; şi invers, sînt alte popoare sau alte epoci stilistice, care au preferinţă pentru culorile şterse. Aşa de pildă, pictura baroc-ului era o pictură întunecată, ternă, peisajele erau fără prea multă determinare de lumină, întunecate într-un clar-obscur, în timp ce pictura rococo sau cea impresionistă este o pictură veselă, tinzînd către luminozitate, către intensitate mare, către puterea culorii.

Saturaţia este raportul unei culori cu culoarea cenuşie, adică raportul de depărtare de alb sau negru. Se ştie că pictura primitivă sau primele picturi la copii sînt picturi nesaturate ; ei iubesc în genere culorile deschise, violente. Pictura primitivă are într-însa ceva aspru, în această juxtapunere de culori prea puternice, deschise, nesaturate. Aceste culori dau deseori în asociaţie, un sentiment de arhaic, grosolan, dar în acelaşi timp pitoresc, vesel şi puternic ca impresie. Din contra, pictura foarte stilizată, foarte civilizată [30], tinde către nuanţe, care se apropie de cenuşiu ; nu caută să facă efecte. După cum artele decorative sau a costumelor în clasele populare ale ţăranilor [31] sau popoarelor primitive au totdeauna culori violente de roşu puternic sau verde, tot aşa şi arta lor, pictura lor se resimte de această nevoie de decoraţiune. Există într-însa un aspect de tinereţe, de prospeţime, de avînt, însă e cîteodată lipsită de stilizare, lipsită de aranjament artistic, prezentată în mod crud, aspru, formînd o pictură fără prea multă subtilitate, fără prea multe nuanţe, fără prea mult avînt.

În ceea ce priveşte *calitatea* unei culori, adică ceea ce o face să fie verde, roşie sau albastră, variază şi ea după gusturi. Epocile determină care culori le sînt pe plac. Mai întîi, există o modă în materie de culori. Se cunoaşte din evoluţia rapidă şi turmentată a costumului feminin preferinţa, cînd pentru o culoare, cînd pentru alta. Aceleaşi culori se poartă şi în pictură [32] : sînt epoci de verde, epoci de roz, epoci de galben etc. De pildă, Tiţian întrebuinţa un purpur foarte puternic. Greco a introdus un anumit verde, un anumit maron şi un anumit violet. Ei au format şcoli, discipoli, au cultivat aceste culori, care la rîndul lor sînt în legătură deseori şi cu anumite psihologii etnice. Sînt

popoare care iubesc anumite culori ; de pildă, în pictura rusească se întîlneşte foarte adesea verdele, care se pare a fi o culoare de predilecţie a popoarelor slave, după cum albastrul se găseşte foarte deseori în pictura şi costumele franceze. Evident, pe măsură ce popoarele înaintează în cultură, gusturile lor devin mai complexe şi nu se pot rezuma la o singură culoare. Însă există preferinţe care se leagă de o anumită psihologie a popoarelor.

Calitatea estetică a acestor culori influenţează asupra noastră în mod diferit. Goethe vorbea de acea influenţă sensuală, pe care o au culorile asupra noastră ; şi în fond trebuie să ne întrebăm care este motivul pentru care anumite culori ne plac şi pentru ce altele nu, pentru ce unele culori dau o anumită adeziune estetică şi altele nu ? Întîi şi întîi, trebuie să fie un efect psihologic asupra noastră. Sînt culori care prin influenţa lor provoacă o anumită reacţie nervoasă, care poate fi de o anumită amplitudine şi deci un curent nervos tinzînd la excitaţie, la ridicarea tensiunii sufleteşti, după cum există altă serie de culori, care din contra sînt calmante, tind către o lipsă de accelerare a funcţiilor noastre fiziologice, către o tensiune nervoasă scăzută. Experienţe de această natură s-au făcut de mult şi au arătat de exemplu că culoarea de roşu reuşeşte să accelereze ritmul respiraţiei, reuşeşte să accelereze pulsul ; influenţa anumitor culori este directă asupra noastră din punct de vedere fiziologic : o suportăm sau nu, după cum ne este agreabilă sau dezagreabilă această stare fiziologică produsă. Se cunoaşte, de pildă, starea de iritaţie pe care o produce culoarea de roşu asupra taurilor. Probabil că acelaşi lucru se exercită şi asupra naturii omeneşti : sînt culori stimulente şi culori reduse.

O a doua influenţă trebuie să fie de ordin asociativ. Nu este vorba de roşu excitant sau de albastru calmant, care se întrebuinţează la lămpile din sanatoriu unde bolnavilor le sînt utile abajururile albastre sau verzi ca să se odihnească. Nu. Este vorba de felul asociativ cu care legăm noi anumite culori. Roşul — spune Lipps — ne stimulează pentru că este culoarea sîngelui, este element de viaţă, de vitalitate, deci roşul îl asociem cu ceea ce este vital, de aceea ne excită, ne stimulează. Verdele este legat cu vegetaţia, sentimentul naturii, culoarea ierbii, a copacilor, deci aduce în sufletul nostru amintirile vacanţei noastre la ţară, umplută de sentimente de pace, linişte, recreaţie şi de aceea indică o relaxare de sentimente. Albastrul este legat de culoarea cerului, sentimentul de seninătate, sufletul nostru se inspiră de la contemplaţia boltei cereşti, cînd are nevoie de

seninătate şi deci ori de cîte ori vede cineva o asemănare cu bolta cerească, va avea aceeaşi reacţie sentimentală, care este legată de bolta cerească. Trebuie să fie cineva [33], cu siguranţă, care este legat de acest factor asociativ, de care vorbea Fechner, anume că în fiecare impresie estetică este şi ceea ce asociem noi în legătură cu un anumit element dat, cîteodată general, altădată personal, de care totdeauna deviază impresia directă a unei opere de artă asupra noastră.

Mai poate să fie, în al treilea rînd, o anumită preferinţă tipologică. Sînt persoane care percep greu o culoare şi percep uşor o altă culoare. Sînt cazurile de daltonism, oameni care nu percep roşu, albastru, verde, deci rămîn oarecum insensibili la aceste culori. În schimb sînt alţii care percep uşor aceste culori, au o suprasensibilitate pentru o culoare oarecare şi se lasă uşor influenţaţi de ea.

Culorile între dînsele, în combinaţiile lor, formează fel de fel de raporturi. În primul rînd, raporturi de contrast. Şcoala impresionistă şi în special Manet, a introdus mari efecte de contrast, adică el nu mai întrebuinţa o gamă intermediară de culori, ci le punea una peste alta, formînd o serie de efecte directe. Aceste contraste ne plac din motive fiziologice, influenţează în bine sau în rău armonia lor. Lipps pretinde că ne plac, pentru că în fiecare act de contrast deosebim în fond un element comun, un element de asemănare ; orice contrast este un fel de asemănare adică este asemănarea minimă a lucrurilor care nu sînt identice, dar care fac parte din aceeaşi familie, din aceeaşi categorie. Acest element comun ar fi elementul care influenţează contrastul de culori şi care face să ne placă.

În fond, combinaţiile de culori sînt şi ele supuse variaţiei stilurilor şi epocilor artistice. Arătasem la cursul de anul trecut că disonanţele şi consonanţele sînt creaţii ale epocii respective, după cum terţa sau quarta erau considerate în secolul XIII şi XIV ca disonanţe şi apoi au fost primite drept consonanţe şi după cum secunda şi septima au devenit la rîndul lor elemente muzicale, tot aşa şi anumite acuplări de culori pot avea efecte agreabile sau dezagreabile. Este o chestiune de deprindere, de preferinţă, de educaţie, pe care marii artişti şi marile capo-d'opere o fac publicului prin marile lor revoluţii. În orice caz, ele variază de la epocă la epocă şi ceea ce e considerat nepotrivit într-o epocă, este considerat ca plăcut în alta. Pictura Renaşterii pînă în secolul XVIII era o pictură de tranziţie : între două culori brusce se făcea o serie de potriviri şi contrastele se îndulceau oarecum prin aceste culori de tranziţie. Manet vine şi pune una peste alta [34], totuşi ia naştere un anumit efect estetic.

Arta modernă în pictură, ca şi în muzică este mai ales o artă de disonanţe sau o artă de discromie [35], de nepotriviri de culori. Combinaţiile acestea de culori au fost totuşi experimentate în laboratoare din punct de vedere psihologic, şi s-a găsit tot în şcoala lui Wundt că în general între combinaţiile de culori plac combinaţiile care utilizează între ele sau culori foarte apropiate sau culori foarte depărtate. S-au numit aceste două elemente estetice „intervale mari" şi „intervale mici". Intervalele mici plac şi se pare că plac, fiindcă ele amintesc oarecum opera naturii. În natură, totdeauna culorile nu sînt brutale, nu sînt brusc puse una peste alta, ci totdeauna sînt cuprinse culori de tranziţie. Tot ceea ce este element cu care este deprins ochiul nostru ca făcînd parte din natură, va fi şi estetic[36]. Intervalele mari plac pentru două motive ; întîi pentru că arată o variaţie şi o independenţă mai mare şi complexitatea elementelor unui tablou ; în al doilea rînd ne plac — crede Levy Brühl — pentru că ele feresc de imixtiunea culorilor complimentare. Se numesc culori complimentare acele culori care puse împreună dau alb sau cenuşiu. Culorile complimentare pot crea elementul acesta alb sau cenuşiu, care amestecat cu altele ar crea o combinaţie de prea multe elemente, care strică armonia, pe cînd culorile îndepărtate n-au nici un fel de posibilitate de a crea culori complimentare. Aşa de pildă, culorile extreme de pe discul lui Newton, roşu şi violet, dau între dînsele purpura ; verdele nu are o culoare complimentară decît combinat cu purpurul. Sînt o serie de legi de acestea de cromatism, care pot scoate între dînsele efecte, tocmai pentru că sînt făcute din culori foarte îndepărtate unele de altele. [37].

Există combinaţii nu numai de două culori, ci şi de trei culori. Sînt aşa numitele „triade". Acest principiu se bazează pe ideea că o culoare *A* şi una *B*, fiecare dintr-însele fiind o legătură armonică cu o culoare *C*, culoarea *C* este armonică şi cu A şi cu B. La Paul Veronese triada purpur-galben-albastru a dat o serie întreagă de efecte care au rămas celebre. Mai tîrziu cînd s-au verificat experimental aceste combinaţii, s-a găsit că triada cea mai desăvîrşită este „roş-verde-violet". Este din nou o chestie de gust într-o anumită epocă, care face ca legile din acestea etern stabilite prin experienţă, să nu indice altceva decît o anumită preferinţă la un moment dat. Celebrul fizician Oswald care a lăsat o faimoasă „ştiinţă a culorilor" bazată pe legi obiective de combinaţii între ele, n-a făcut decît să arate anumite preferinţe de gust la un moment dat.

În lecţiile de pînă acum, deosebeam două capitole : unul care se ocupa de elementele artei plastice şi al doilea care se ocupa cu legile de organizare a acestor elemente în opera plastică propriu-zisă. Din elementele plastice am examinat materialul, linia, planurile sau suprafeţele [38], formele şi într-o ultimă lecţie ne-am ocupat despre lumină şi culoare. Ne mai rămîn cîteva elemente de examinat rapid şi anume : problema volumului, a mişcării şi a compoziţiei şi problema semnificaţiei, a temei operei plastice.

În ce priveşte problema *volumului,* prin analiza făcută diferitelor aspecte ale planurilor sau suprafeţelor, prin elementele studiate relativ la perspectivă, oarecum aceste probleme se găseau întrucîtva rezolvate. Era însă vorba mai mult de planuri care se succedau, care se legau între ele şi care formau o serie de perspective ce puteau fi considerate în acest aspect. Ele putea închide anumite goluri. În noţiunea de volum însă trebuie să ne gîndim şi la noţiunea de „plin", şi de aceea noţiunea de volum poate fi considerată îndeaproape şi analizată ca atare. De ea s-a făcut mare caz în special de la pictura cubistă încoace, majoritatea manualelor şi monografiilor plastice, care se ocupă cu diferenţele diferitelor elemente vorbesc de aspectul volumelor, raporturile dintre ele, legătura dintre ele, diferitele relaţii în care sînt într-o operă plastică. Este deci un fel de introducere a elementului sculptural în pictură şi plastică în genere, fiindcă în special în sculptură avem de-a face cu volume. De asemenea şi în arhitectură avem de-a face cu volume, însă aci este vorba de volume interne, spre deosebire de sculptură şi pictură unde e vorba de volume externe. Arhitectura se defineşte tocmai prin acest caracter : plecînd de la nevoi utilitare, locuinţa, ea a trebuit să închidă un volum într-o serie de pereţi ; prin urmare sînt volume care sînt închise înăuntru ; cînd privim o operă arhitectonică dinafară, aceste volume interne nu sînt evidente.

În sculptură din contra, ele sînt evidente, ele ne apar în reliefurile pe care se sprijină sculptura şi nu conţin nimic intern, închis. Aşadar este vorba în sculptură şi în pictură de acele volume prezentate oarecum exterior în opera de artă. Primul element care ne dă această senzaţie este „modelajul". Modelajul este obţinerea unei percepţii de relief printr-o anume dozare şi distribuţie a luminii, adică a raporturilor între sumbru şi luminos. Este o anumită repartizare a valorilor, adică a rapor-

turilor de lumină de la maximum de obscuritate pînă la maximum de luminare.

Spaţiul poate crea în acest modelaj o serie întreagă de continuităţi în curburi care formează tocmai relieful. Spuneam altădată că în special Focillon face deosebirea între spaţiul limită şi spaţiul mediu ; spaţiul limită formează frontiere, limitează o formă a unui obiect şi dă caracteristica şi individualitatea ei faţă de forma alăturată, pe cînd spaţiul mediu este acela care, ca o baie, înneacă peste tot obiectul într-însa, obiectele sînt cufundate, înnecate în această ambianţă omogenă, care este spaţiul mediu. Din punctul de vedere al percepţiei reliefului, spaţiul limită este acela care creează o frontieră precisă, brutală, care deosebeşte direct obiectul de celălalt. Din contra, spaţiul mediu, acela care închide ca într-o ambianţă omogenă obiectul înăuntru, estompează reliefurile, pierde continuitatea curburilor şi formează un anumit modelaj cu mult mai diluat, mult mai estompat, adică cuprinde o periferie în care lucrurile se degradează încet-încet şi se învecinează prin această pierdere de frontiere în legătură cu celelalte obiecte.

Noţiunea aceasta de volum este introdusă în special în timpurile noastre în pictură, mai întîi de către Cézanne şi apoi de către şcoala cubistă. Cézanne a apărut ca o reacţiune faţă de impresionism. Am arătat că impresionismul n-a făcut decît să elimine tot ceea ce era liniar, tot ce era desen şi să caute a ne da o serie întreagă de impresii retiniene, care se bazau pe plasarea diferitelor mase de culori. Nu era vorba nici de forme precise, nici de tratarea spaţiului în diferite dimensiuni, nici măcar de o stringentă compoziţie a tabloului, ci de o serie de diferite culori, care creeau o impresie agreabilă decorativă şi care după dînşii trebuiau să fie singurul scop al picturii. Erau coloriştii, care creeau o anumită confuzie din care voiau să dea impresia de nelămurire, să combată volumul precis, limitele şi spaţiul limită de care vorbeam adineauri. Exista în această privinţă curentul acela numit „pleinairism" în care lumina înneca în mod egal toate tablourile, creea tocmai această ambianţă de spaţiu mediu.

A venit apoi reacţiunea lui Cézanne, revenirea la desen şi la ideea de volum într-un tablou. Spaţiul era tratat sub forma reliefului întîi, apoi sub forma volumului, înfăţişat în raporturi matematice între ele, şi toată valoarea tabloului nu consta atît în urgia coloristică, ci mai ales într-un anumit raport quasi-matematic de proporţii între volume, de dispoziţie a acestor mase de volume între ele [39]. A venit în fine cubismul, care a insistat şi mai mult asupra acestor revoluţii şi a ajuns pînă la ultimele

consecințe care tindeau să facă din pictură o artă foarte apropiată de arhitectură și să trateze aproape toată vizualitatea numai sub formă de dispoziții de volume geometrice.

VIII. MIȘCAREA

Alt element al plasticii este noțiunea de mișcare. O serie de clasificări închise în tratatele obișnuite de estetică, împart în general artele în arte ale timpului, adică arte succesive, și arte simultane, arte ale spațiului, — clasificare pe care am găsit-o insuficientă [40], mai ales din punctul de vedere care ne preocupă, acela că nu există artă perfectă în acest sens în care noțiunea de intuiție, de timp, de succesiune, de ritm, să fie complet absentă, după cum în artele succesive, care se petrec într-o durată oarecare, sînt o serie de momente prezente, care însemnează un fel de prezent simultan, care este foarte asemănător cu percepția directă a unei opere plastice propriu-zise.

Numai că pictura, sculptura, arhitectura nu sînt prinse într-o formă deodată dată dar deseori ele se completează printr-o serie de elemente succesive, care formează integralitatea percepției, orice ar spune școala „gestaltistă" și formalistă în această privință. Așadar este greu de perceput simultan pur o operă plastică sau o operă de artă, chiar înfățișată spațial într-o dimensiune simultană.

Dar este greu de admis această clasificare a artelor în arte succesive și arte de spațiu, și pentru faptul că și artele plastice și arhitectura, pictura, sculptura, conțin în ele totdeauna mișcare de ritm. Este foarte greu ca *ritmul* să fie exclus din artele plastice. El se înfățișează printr-o serie de repetiții a unor motive care apar în cîmpul compoziției sau tabloului, fie în factura plastică a statuii, fie în motivul arhitectonic, motiv care repetat ne dă tocmai alternația aceea caracteristică oricărei percepții de ritm.

Dar mai este și altceva : în general, orice operă plastică cuprinde o alternare de concavitate și convexitate. Forme convexe și concave se alternează unele peste altele, se suprapun și prin aceasta formează o înșirare ritmică. În același timp, într-o curbă oarecare pe care o cuprinde în plastică, fie reprezentarea unui corp, fie în pictură o anumită rotunzime dintr-un nud sau dintr-un peisaj, în această curbură există o serie de raporturi mai mult sau mai puțin numerice ale diferitelor părți ale curbei, raportate la o anumită axă — noțiuni de simetrie care nu sînt

decît raportații [41] și reprezentări ale formelor plastice sub un anumit aspect de ritm. Iată deci că este greu de eliminat ritmul din artele plastice. Din moment ce toate liniile se repartizează în jurul unei axe, ele formează figuri care se repetă sau accente care se pun pe anumite părți ale figurii și care percepute, ne dau senzația unei alternații între două motive sau două accente, ceea ce este însăși noțiunea de ritm. În muzică ritmul este determinat, fie de alternarea unor anumite răstimpuri, a unor anumite durate sau anumitor intensități ale sunetului, după cum în artele plastice el este dat de raportația celorlalte linii secundare la o axă centrală față de care se distribuie.

Așadar vom deosebi în noțiunea de mișcare a artelor plastice, două elemente : un prim element este axa centrală față de care celelalte linii se așază ; această axă poate fi o simplă linie dreaptă, adesea însă poate fi o linie sinuoasă, care în continuitatea ei desparte diferitele mase de lumini, de culori și de linii ; acest arabesc este o linie sinuoasă care se întinde de la un anumit punct la altul al operei și care formează oarecum coloana vertebrală, punctul central în jurul căruia se dispun toate celelalte linii ; ea parcurge un anumit drum și are o serie de opriri acolo unde această linie își schimbă direcția.

Al doilea element care dă senzația de mișcare este ceea ce se numește „linia de forță". În jurul acestui arabesc sînt o serie întreagă de linii, care sînt oarecum atrase, după cum într-un cîmp magnetic se atrag o serie de forțe. În jurul acestui arabesc central liniile de forță merg către un anumit centru, care implică o noțiune de forță, care e dată de atingerea axei centrale pe care o formează linia sinuoasă a arabescului.

În fine, ritmul general se dă printr-o accentuare a diferitelor linii, printr-o repartizare a lor, fie sub o formă de accentuare asimetrică, dar păstrînd anumite reguli și care ne dau nouă, contemplatorilor, această senzație că este inclusă în operă o anumită mișcare, — mișcare care nu este numai a obiectului desenat, fiindcă adeseori avem de-a face cu obicte inerte, dar este mișcarea interioară a artistului, dinamismul său temperamental, care, vibrînd în fața unui anumit obiect, se înscrie în aceste linii de forță și aceste arabescuri care formează întreaga mișcare de dinamism a operei de artă, tocmai pentru că această mișcare sufletească este aceea care este transmisă în liniile de forță care formează opera de artă.

Este evident că nu în toate școlile și în toate epocile noțiunea de mișcare în plastică a fost la fel de prezentă. În clasicism ea este cu mult mai închisă. Arabescurile sinuoase, care formează axul central al mișcării, sînt reduse ; liniile de forță sînt mult

mai mici, ele au un elan mai mic în felul cum se raportează la axul central, sînt potolite, inhibate, oprite în vibrațiile lor, pentru ca odată cu evoluția plasticii aceste noțiuni de ritm și de mișcare să apară cu mult mai evidente la romantici și în special la Delacroix, în corpurile sale nervoase, convulsionate, mișcate de un dinamism care adesea le agită, pentru ca în timpurile noastre să capete o serie întreagă de linii de forță foarte complicate, care ne transmit direct o vibrație specială, care este însăși noțiunea de mișcare caracteristică artei moderne.

Toate aceste elemente, volum, plan, linie, lumină, culoare, mișcare, se împreunează la un loc ca să formeze opera de artă, opera plastică, operă care utilizează aceste elemente printr-un anumit procedeu, care este compoziția.

IX. COMPOZIȚIA

Compoziția este repartiția și utilizarea rațională ritmică a elementelor plastice într-un cîmp de tratare, fie el pictural, fie sculptural. Pictorul și teoreticianul plastic Lhote [42] într-un tratat al său asupra peisajului, arată că în fiecare compoziție sînt două feluri de elemente : unele elemente sînt excedente, ele stimulînd elanul nostru sufletesc ; altele din contra sînt elemente calme, potolite, elemente care ne împacă, ne calmează. De pildă, o bucată de hîrtie mototolită după ce o desfacem și o privim, conține un asemenea haos de linii, încît nu găsim nici un fel de direcție a lor, nici un fel de finalitate ; aceste linii sînt excedente și provoacă o tulburare pentru că nu găsim direcția finală unde ajung. Dacă însă împărțim cîmpul unei hîrtii în pătrățele egale, nu mai avem nici un fel de element tulburător, ci din contra avem de-a face numai cu elemente pătrate, previzibile care știm unde merg, care nu pot aduce nici un fel de surpriză, nici un fel de dezordine în distribuția lor.

O compoziție trebuie să cuprindă un dozaj aproape egal de elemente excedente și de elemente potolite, calme, fiindcă dacă ar avea numai elemente excedente, care merg în direcții diferite fără să știm unde ajung și fără să se lege între ele prin nici un fel de raport, am avea această senzație dezagreabilă de tulburare, ca în fața unui lucru neînțeles ; după cum dacă am avea o serie de pătrate bine stabilite, care se repetă după un tipic fixat, am avea senzația de calm, care nu dă nici un fel de întrebare față de necunoscut, am fi de la început în posesia soluției directivei acestor elemente și nu ne-am mai întreba de loc care

este partea de mister, de necunoscut, închisă în legătura dintre dînsele. Aşadar, pentru a satisface aceste două elemente psihice, elementul de elan, excitaţie, de întrebare asupra necunoscutului şi elementele de potolire şi de calmare, este bine ca ele să fie dozate într-un anumit raport mai mult sau mai puţin constant.

În orice compoziţie sînt o serie de preocupări. O primă preocupare este aceea a cuceririi spaţiului. Spaţiul, care este cuprins în limitele operei tratate, trebuie împărţit, repartizat în aşa fel, încît să satisfacă aceste două elemente de care vorbeam. Arhitectul roman Vitruvius ne-a lăsat un fel de lege în această privinţă : el a spus că ori de cîte ori un spaţiu este împărţit în două porţiuni inegale, porţiunea mică trebuie să fie faţă de porţiunea mare în aceeaşi proporţie cantitativă în care se găseşte porţiunea mare faţă de tot, faţă de ansamblu.

De la început cucerirea aceasta a spaţiului închis în cîmpul unei opere, a preocupat pe toţi artiştii ; numai că ei au tratat chestiunea în diferite feluri : În antichitate, în frescele egiptene sau cele romane de la Pompei, în o serie de icoane bizantine, ceea ce interesa în acest spaţiu era mai ales suprafaţa, lipsită şi de relief şi de adîncime şi care nu conţine în ea nici un fel de alt element. De aceea, pentru a introduce o oarecare variaţie, adică a aduce oarecari elemente excedente, în asemenea prezentări plastice, fiindcă nu exista nici un plan de fond, nici o perspectivă, singura variaţie introdusă era în acele personaje, care erau reprezentate în diferite poziţii ale corpului. Aşadar, cînd era capul aşezat din profil, corpul era aşezat în faţă şi picioarele într-o anumită poziţie pentru ca din aceste variaţii ale aşezării corpului să rezulte oarecari variaţii, care trebuiau să umple noţiunea de perspectivă, de adîncime şi de relief.

Cu timpul însă, încet-încet, pictura a introdus elemente de volum şi elemente de adîncime şi perspectivă. Dar atunci elementele picturale propriu-zise, adică elementele murale de suprafaţă şi chiar elementele coloristice, au început să piardă din valoarea lor, pentru că atenţia era acaparată de un punct de adîncime, perspectivă, şi ea nu mai era acaparată de elemente decorative, care trebuiau să fie în primul plan, ca în icoanele bizantine sau în picturile greceşti sau romane. Pînă în ziua de astăzi, una din problemele fundamentale ale picturii contemporane, pusă cu atîta adîncime de Cézanne şi Seurat în Franţa, este aceea de a găsi o soluţie în care, fără de a sacrifica elementele de plan, de suprafaţă, culoare, lumină, să găsim în acelaşi timp reprezentarea şi a celei de a treia dimensiuni, care este adîncimea ; adică, a nu face ca să se piardă valoarea ele-

mentelor coloristice şi luminoase prin faptul că se introduce o a treia dimensiune spaţială în compoziţia unui tablou. După cum iarăşi una din problemele importante de astăzi în pictură este aceea de a concilia anumite dimensiuni raţionale pure, anumite dimensiuni de armonie ideală, aşa cum sînt tratate de pildă în „teoria numărului de aur" sau „a tăieturii de aur", cu dimensiunile reale empirice ale vieţii şi corpurilor pe care le trăim. Pentru că, realitatea are o anumită disimetrie a liniilor, care trebuie respectată ; dar şi în acelaşi timp noi trebuie să găsim în compoziţia tabloului o serie de raporturi, de proporţii şi armonii, care trebuie să satisfacă legile raţionale eterne de proporţii ale armoniei. E vorba de găsirea unui anumit principiu comun între principiul de proporţii ideale a armoniei din matematică pe de o parte, iar pe de altă parte realitatea anarhică şi discontinuă a naturii, care nu prezintă aceste raporturi matematice, care nu sînt decît abstracţii ale minţii noastre introduse, încet-încet, în raporturile de armonie ale compoziţiei unui tablou [43].

O altă preocupare a compoziţiei este repartiţia luminii. Am vorbit cu altă ocazie cum lumina poate pleca de la un focar lateral sau central sau poate întuneca obiectele care sînt reprezentate în cîmpul unui tablou. În sfîrşit, a treia preocupare este dozajul culorilor şi al valorilor luminoase. Rubens, într-un tratat al său care s-a pierdut, dar din care ne sînt cunoscute o serie de părţi prin rapoartele sau memoriile lăsate de contemporani, tratat care se chema „De coloribus", a văzut o anumită lege : că în cîmpul unui tablou raporturile între masele sumbre şi cele luminoase nu trebuie să cuprindă decît maximum o treime din tablou ; restul trebuie consacrat raporturilor intermediare între lumină şi întuneric.

În afară de raporturile dintre lumină şi întuneric, care sînt esenţiale în repartiţia lor în compoziţie, în special Cézanne a introdus o altă noţiune, noţiunea de modulaţie, care nu este acelaşi lucru cu modelajul. Modelajul este legătura între aspectele care crează relieful, bazat pe repartiţia de lumină şi umbră. Modulaţia este repartiţia între diferite culori vii şi moarte, repartiţia între culorile calde şi cele reci, care iarăşi trebuie să păstreze un anumit dozaj. Culorile calde, vii, dacă sînt prezentate numai în mod exclusiv, obosesc, impresionează brusc la început, dar imediat dau senzaţia de monotonie şi sărăcie, după cum, dacă înfăţişează numai culori terne, tabloul nu reprezintă nimic. De aceea distribuţia culorilor vii în raport cu cele moarte este iarăşi o preocupare de dozaj într-un raport de compoziţie.

În fine, un ultim element de care trebuie să ne ocupăm este elementul temei şi al subiectului. În literatură, în artele cuvintelor, preocuparea pentru o anumită temă sentimentală, ideologică este destul de importantă ; dacă în poezie este mai puţin importantă, în roman ea joacă un rol primordial. În muzică sentimentul este, contrar concepţiei prezentate de formalişti, unul din elementele de care nu se poate dispensa o anumită temă muzicală.

Tema sau subiectul [44] în pictură sînt lucruri, cel puţin în ultima evoluţie a picturii şi plasticii, care devin aproape indiferente. Asistăm astăzi în plastică la o decădere totală a subiectului ; subiectul a ajuns un simplu pretext. Adeseori se înfăţişează o compoziţie plastică oarecare, care nu poate fi discernută într-o percepţie semnificativă, adică nu putem şti cu ce anume din realitate avem de-a face, însă sîntem impresionaţi de o anumită armonie, de o anumită proporţionalitate dintre elementele componente şi ceea ce pare a preocupa plastica modernă nu este de loc semnificaţia unei teme sau unui subiect, ci este mai ales raportul formal direct între masa de culori, de lumină, desen, planuri, volum. Acei care de pildă merg la muzeu ca nişte contemplatori profani, sînt mai ales cei care caută satisfacţia tematică a tabloului ; ei sînt foarte impresionaţi de surîsul Giocondei, de exemplu. Dar acestea sînt în general dispreţuite de artiştii plastici propriu-zişi. Ideea exprimată de Baudelaire deseori, anume că, cu cît un om este mai necultivat din punct de vedere artistic, cu atît este mai atent la fondul artelor plastice, şi cu cît este mai cultivat, el este atent la procedeul întrebuinţat şi la raportările pur vizuale, pare a avea din ce în ce mai mult succes şi trecere pe cîmpul artelor plastice. De pildă cînd Seurat prin 1896 sau 1894 a venit cu celebrul său tablou „Un dimanche sur la Seine", mulţi dintre criticii de artă de atunci n-au putut vedea semnificaţia acestui tablou şi unul din ei găsea că avem de-a face cu o serie de aspecte naturalistice în sensul romanelor lui Zola, adică cîţiva băieţi de prăvălie care petrec duminica pe malurile Senei. De asemenea, simboliştii au văzut în acest tablou o înfăţişare simbolică a anumitor preciziuni panateene. Aceasta înseamnă că conţinutul este complet variabil şi în funcţie cu anumite interpretări pe care le are într-însul contemplatorul. În fond, Seurat, s-a explicat şi a spus că lui îi este indiferentă şi delicateţea şi lubricitatea şi că n-a urmărit altceva decît o

problemă tehnică a unor raporturi de culori și mase, care nu au nici o legătură cu tot ceea ce s-a spus despre el.

Cît este de indiferent subiectul în arta plastică, se poate vedea și din faptul că diferite subiecte pot fi substituite în forme constante. De pildă, se pomenește că din actele de schițe ale unui pictor se vede că el scotea forma unui munte, a unei femei, a unui animal, din aceleași linii. Deci, în același raport de forme estetice, se pot substitui semnificații de teme sau subiecte variate.

În fine, ceea ce reținem în general prin memoria lor artiștii plastici din diferite opere, nu este atît semnificația cît punctul de revoluție formală și senzorială pe care l-au găsit. În toate interpretările pe care le veți găsi, de pildă, despre tablourile lui Pinturicchio din apartamentul Borgia de la Vatican, ele nu privesc atît aspectele istorice ale familiei zugrăvite, cît mai ales inovația de a pune diferite culori roșii, portocalii sau verzi, care formează invenția lui în istoria artelor plastice. Tot așa, artiștii plastici și criticii de artă observă că imitarea naturii în artă ar fi dezagreabilă și penibilă, pentru că natura deseori nu este frumoasă. Majoritatea pictorilor sînt de acord, de pildă, în a spune că o pădure verde proiectată pe un cer albastru, din punctul de vedere al științei culorilor, este o aberație, după cum în distribuția liniilor în desenul unui munte avem de-a face cu un haos, care nu lasă nici o mișcare, nici un dinamism și este complet inestetică. De aceea a căuta să prezentăm în plastică anumite subiecte luate și văzute din natură, ar fi să călcăm legile frumosului, care în sine nu cuprind aceste elemente date, ci sentimente ieșite din temperamentul unui artist.

Așadar că ceea ce contează în artele plastice care conțin într-însele prea puțină literatură, este mai ales raportul strict vizual. În anumite momente acest raport decorativ agreabil evident că poate fi însoțit și de o semnificație tematică ; dar ea este mai mult sau mai puțin indiferentă în operele de artă, elementul subiect fiind cu totul secundar și cu mult mai puțin important ca în literatură, iar elementul sentimental cu mult mai puțin important decît în muzică.

Pînă acum am studiat elementele artelor plastice, adică oarecari aspecte structurale, am zice anatomice ale artelor plastice, diferitele elemente din care se compune o operă de artă. Am studiat rînd pe rînd : linia, planurile, volumele, lumina, culoarea, materialul etc.

C. LEGILE RAPORTURILOR POLIARMONICE

Urmează, într-o a doua parte a acestui curs [45], să studiem felul cum aceste elemente sînt puse în relații, adică după care legi sînt ele făcute să formeze o serie de legături între ele, realizînd armonii, adică acțiunile reciproce ale elementelor puse unele lîngă altele și care constituiesc opera de artă.

În această privință trebuie arătat de la început că legea generală care prezidează la întovărășirea, la ajustarea acestor diferite elemente plastice, într-o operă de artă, are de ținut seama de două elemente psihologice : un prim element este tendința pe care orice percepție a unui ansamblu de părți o are să formeze o unitate : conștiința noastră este prin excelență unificatoare, ea nu poate lucra disparat, ea nu poate prinde elementele coexistente independente. Încă de pe cînd psihologia era animată de curentul așa numit sintetist, înainte de toate tendințele actuale formaliste, structuraliste pe temele lui Wundt, Höfding etc. se arată că procesul principal al conștiinței este de a efectua înmănuncheri sau bucăți strînse din elemente izolate.

În al doilea rînd, o altă lege de care trebuie să se țină seama și care pînă la un punct oprește consecințele ultime ale primei legi, este aceea că orice stare sufletească repetată tinde către anularea ei treptată. Orice stare sufletească, fie sentiment, fie act de inteligență, care se repetă, ajunge la un moment de saturație, de blazare, adică lasă loc în suflet la o anumită indiferență, în care elementele repetate nu mai provoacă din partea eului o atitudine de apropiere sau disprețuire, adică o atitudine de interes. Orice se repetă, dispare. Acesta este unul din aspectele fatale ale vieții sufletești, după care necesitatea de variații și contraste este totdeauna recomandată pentru a valorifica sau excita din nou o stare sufletească ce devine monotonă și banală prin repetiția ei.

Iată deci două legi psihologice, care vor prezida la acuplarea tuturor elementelor, pentru a forma dintr-însele o serie întreagă de legi generale, care duc la realizarea plastică. Pe de o parte, opera de artă trebuie să tindă către unitate. Numai în ceea ce ne putem orienta, numai ceea ce are un sens, o semnificaţie, un înţeles oarecare, poate fi pentru noi inteligibil şi artistic şi intelectual. Numai o astfel de operă, în care elementele sînt dispuse în aşa fel, încît ele constituie între ele sau raportate la un element central o sinteză anumită, poate fi percepută de noi ca rezultanta unei opere de artă în genere.

Dar dacă noi observăm în opera de artă o formă, şi psihologia „gestaltistă" arată că noi prindem în lucruri deodată forme care nu sînt compuse din elemente izolate care se prind între ele după legea asociaţiei de idei, se evocă sau se cheamă pe baza acestei legi, ci sînt de la început constituite ca un dat primar, primordial, într-o formă originară, urmează că opera de artă va fi prinsă deodată într-o serie de puncte care formează între ele o anumită configuraţie, o anumită formă, care este datul principal al percepţiei noastre. Dar dacă aceste date se repartizează după o serie de puncte precise, momente repetate, după anumite directive ritmice, după o anumită mişcare, după un anumit raport de proporţii după ce vom contempla o bucată de vreme, vom constata că această repetiţie prea regulată, prea obişnuită, care se bazează pe o lege de reveniri alternative ale unui element, ne oboseşte şi ne plictiseşte, ea formează pînă la urmă ca efect final o monotonie, care nu va avea în sufletul nostru acel efect de stimulenţă, excitare, exuberanţă, pe care ni-l dă un element nou, un anumit procedeu variat, o anumită întovărăşire a elementelor între dînsele după anumite variaţii.

Deci, orice lege estetică trebuie să ţină seama de aceste chestiuni. Lucrul acesta a fost de altfel observat de diferiţi cercetători experimentali, — Zeissing, Fechner etc. — : orice lege estetică trebuie să urmeze acel principiu aristotelician pe care l-au avut în vedere şi cei din timpul Renaşterii, acela al variaţiei în uniformitate. În orice caz, o operă de artă nu poate fi atît de anarhică încît percepţia noastră să nu poată desprinde pe de o parte un aspect logic, o anumită finalitate, şi pe de altă parte percepţia noastră nu trebuie să înregistreze mereu-mereu acelaşi motiv care se repetă, pentru că aceasta ar duce la o sărăcire, la uniformităţi şi deci la impresia finală de monotonie în contactul pe care îl avem cu opera de artă.

Este necesar în acelaşi timp să ţinem seama, ca o lege generală, de o directivă de unitate, dar să ne ferim de un anumit

rezultat de blazare, adică, lucrurile să fie variate și în același timp unitare ; să nu fie atît de unitare, încît să devină monotone, dar să nu fie atît de variate, încît să devină anarhice. Este ceea ce spuneam că deosebește Lhote în ideea că opera de artă are în același timp elemente stimulente și elemente pașnice. Este vechea temă a tuturor încercărilor de sintetizare estetică, care duc la această idee, că este necesară o anumită unitate, pentru că altfel sîntem într-un plan de dispoziție anarhică a elementelor, dar că în același timp este necesară și o anumită variație, căci altfel cădem în plictiseală și monotonie. De aceea legile care vor ajuta să compunem între ele diferitele elemente plastice (lumină, culoare, plan, volum etc.) se vor clasifica în două :

Vor fi întîi legi care tind către unitate, legile unității și acestea sînt : *euritmia, proporția, simetria* și *armonia.* Toate urmăresc să găsească un motiv, fie central, fie periferic, după care diferite elemente se leagă între dînsele și formează unități conglomerate, care pot da naștere la configurații strînse și unitare.

Așadar, legi de unitate, legile de euritmie raportează anumite elemente ale operei de artă după o anumită regularitate alternativă. În artele spațiale, această euritmie se confundă deseori cu simetria, adică cu depărtarea elementelor de un anumit ax central. Alături de simetrie avem proporția, adică raportul elementelor din punct de vedere cantitativ, din punctul de vedere al mărimilor. Un anumit element se găsește în raport cu altul într-o anumită mărime, după cum cel următor se găsește cu celelalte și cu totul, cu ansamblul în raporturi precise, reductibile în ultimă instanță la anume formule matematice. În fine, ceea ce este o unitate și o omogenitate cantitativă pentru legea proporției, se poate obține pentru legea armoniei o anumită unitate calitativă, adică efecte de timbru, de calitate se însoțesc și se leagă de alte elemente după această lege calitativă de armonie, formînd impresia finală de agreabil, plăcut.

Vor fi, în al doilea rînd, legi care privesc variația, care produc un element picant, stimulent, un element de excitare, un element care nu lasă atenția să doarmă, care nu lasă percepția să dispară, care nu anulează, prin prea multă uniformitate, rezultatul total al operei de artă. În această privință vom cita *legea complexității, legea contrastului, legea descentralizării, legea gradării și culminației.* Cu ajutorul complexității, introducem mai multe elemente decît cele care sînt previzibile într-o per-

cepție directă. Cu ajutorul contrastului punem valori estetice unele alături de altele în așa fel încît din efectul lor neașteptat urmează o surpriză pentru noi, surpriză care se soldează cu un efect de stimulare. Prin legea descentralizării, noi dăm o importanță părților față de tot. Ele nu sînt raportate perpetuu la un element central, la un ax cum este axul simetriei, sau la un anumit raport matematic cantitativ, cum este în cazul proporției, ci trăiesc oarecum și există prin valoarea lor autonomă, periferică, descentralizată, fără a fi raportate la un centru care le dă o anumită semnificație. În fine, prin legea gradației și culminației, noi obținem o anumită economie a efectelor, în sensul că nu producem de la început maximum de efect a raporturilor armonice sau proporționale între elemente, ci le dăm cu încetul, pentru a ajunge fie într-un anumit punct în artele spațiului, fie într-un moment, mai tardiv, în artele succesive, după care efectul este gradat de la simplu către complex, de la slab către intens, pînă cînd el ajunge într-un anumit centru al tabloului sau operei de artă, care monopolizează pentru dînsa întregul apogeu al operei de artă, operă de artă care oarecum se forțează a produce un efort către un efect maximum, care, este atins încet-încet în grade succesive. Este principiul culminației, prezent atît în sculptură, cît și în pictură și arhitectură și care strînge într-un fel de sinteză temporală succesivă tot efortul unui artist, pentru a ajunge la efecte maxime, pe care le poate produce prin această gradare succesivă.

Dacă am da de la început toate rezultatele, este evident că opera de artă n-ar mai prezenta nici un interes, ea ar fi epuizată în ceea ce are mai intens și puternic, celelalte momente rămînînd să reprezinte doar detalii, în care interesul pentru contemplarea operei ar descrește, în loc să crească și să ajungă un moment culminant.

Iată deci o clasificare simplă și comodă a diferitelor legi repartizate, fie pe principiul unității percepției din opera de artă, fie după principiul variației.

Rămîne o altă lege generală estetică prezentă în artele plastice, anume aceea că orice operă plastică nu este o realitate, ci o înfățișare ; adică, legea aparenței [46]. Am vorbit adeseori la cursul de estetică generală că opera de artă, deși în liniile ei generale urmează oarecum liniile unei asemănări cu natura, în ultimă instanță este o transfigurare, iar arta modernă îndepărtîndu-se din ce în ce mai mult de principiile naturaliste, ajunge să obțină din efecte artistice o transfigurare, care se apropie de artele care nu au nimic din imitația naturii, cum

este muzica, opere care creează prin ele-însele şi care suprapun elementele creatoare elementelor inspirate din natură. În orice caz, opera de artă nu poate fi decît o înfăţişare, o aparenţă, nu este niciodată o realitate. Ceea ce există în realitate, chiar în artele plastice, nu este ceea ce se înfăţişează. Dacă noi am încerca să găsim un corelat al sculpturilor în lumea exterioară, ar fi greu să găsim elemente care se pot asemăna aidoma, după cum un peisaj de Cézanne sau din pictura cubistă ar fi foarte greu de găsit în viaţa reală în natură.

Arta este o falsificare, o transfigurare în raport cu viziunea artistului. Libertatea de lumină, îngemănarea de linii, aparţin viziunii particulare ale unei optici speciale, care este aceea a artistului. El ia schema generală, pe care i-o pot sugera anumite obiecte din natură, dar nu este obligat să le reproducă aidoma ; nici în ceea ce priveşte valoarea exactă a culorilor nu e perfectă asemănare cu ce e în natură. Ca probă că ori de cîte ori se încearcă reproducerea colorată a unui tablou se obţine o litografie destul de grosolană, care nu are nimic de-a face cu ceea ce a făcut artistul şi care este inimitabil. Este aşadar nu numai viziunea unui temperament, nu numai o optică specială, dar o anumită reuşită a unui moment de inspiraţie, care nu se întîlneşte a doua oară. Poate că acelaşi artist, pus să-şi reproducă tabloul, n-ar putea s-o facă. Este un moment special, un temperament special, o optică specială. De aceea, totdeauna în artele plastice va valora înfăţişarea şi nu realitatea. Raportarea la realitate, adică la asemănare, reproducere, sînt valori secundare, care nu au o importanţă primară în această privinţă. Întreaga artă plastică nu este decît o falsificare a naturii, o prezentare artificială a unei serii de fenomene naturale, care se înfăţişează sub o optică specială, cu o serie de valori, culori, gradaţii de lumină, reliefuri sau linii, dar care aparţin în mod special limbajului expresiv al artistului. De aceea totdeauna trebuie considerată arta plastică nu ca rezultatul unei realităţi, ci ca rezultatul unei înfăţişări iluzorii, care are în linii generale şi schematice un aspect care se poate apropia de natură, dar care îşi are locul în categoria transfigurărilor, pe care orice artă are obligaţia de a le efectua.

Revenind la legile plasticii, nenumăraţi autori au încercat să ofere diferite tablouri, diferite enumerări de legi, după care elementele plastice s-ar uni între ele. Aşa de pildă, una dintre cele mai vechi este aceea a lui Ruskin celebru estetician englez, care enumeră printre legile care prefac elementele plastice următoarele : În primul rînd, ceea ce numeşte el „dominanta", adică ap-

titudinea unei opere de artă de a nu prezenta pe un plan egal toate elementele înfățișate, ci de a face o propunere, de a opta pentru un element, pe care îl scoate în relief sau altul, pe care îl lasă în umbră. În al doilea rînd, legea continuității. El credea că elementele în aceeași operă de artă sînt complet disparate. După cum în timpul său opera muzicală era raportată la o anumită gamă și la un anumit mod, era scrisă într-un anumit ton, minor sau major, tot așa opera de artă trebuie să pornească de la o anumită tonalitate, ea nu poate avea în același plan diferite puncte care să se inspire de la un cromatism de culori și în alte puncte ale tabloului alt plan cromatic [47].

NOTE ALE EDIȚIEI

* Titlurile paragrafelor au fost formulate de noi în conformitate cu indicațiile autorului sau conținutul lor manifest. Ținem să mulțumim cu acest prilej istoricului de artă Radu Bogdan pentru prețioasele sale observații sau sugestii care ne-au ajutat în întocmirea acestor note.

[1] Am considerat extrem de util acest paragraf, cel de altfel pe baza căruia am putut face o sistematizare și periodizare sigură a cursurilor de estetică. După cum reiese din text planul era mult mai vast și urma să avem un corpus relativ complet al esteticilor speciale dar, se pare — după indiciile de care dispunem — că el nu s-a putut realiza (din păcate chiar și acest curs este incomplet). Dintr-o serie de alte indicații reiese apoi că în paralel cu cursul de estetică muzicală, în 1942—1943, fusese ținut un curs de antropologie filozofică (intitulat tot „curs de estetică"), iar în paralel cu estetica artelor plastice, în 1943—1944, Mihai Ralea ține cursul de „Teoria succesului", un fel de sociologie a artei. Nu am respectat aici ordinea strict cronologică dorind să înfățișăm cititorului întîi cursurile de estetică propriu-zisă și abia apoi pe cele „ajutătoare", dar ni se pare semnificativ să notăm că atît antropologia filozofică cît și sociologia artei erau considerate necesare în cadrul pregătirii estetice a studenților. Această viziune complexă este cu totul remarcabilă și demnă de reținut pentru profilul de ansamblu al gînditorului care, pe de o parte își apropia auditoriul de estetica specială, pe de alta, dimpotrivă, îl integra în perspectiva filozofico-sociologică umanistă care-l caracteriza. Aspectul secund este preponderent calitativ și va ocupa, în anii ce vor urma locul principal în preocupările gînditorului Mihai Ralea dar aceasta nu îngăduie — după cum am încercat s-o dovedim și în studiul introductiv — să se tragă concluzia că el a fost un simplu „trecător" în estetică, rătăcit aici doar prin capriciile meseriei de dascăl. Faptul că el ține în paralel cele două categorii de cursuri (estetica specială vineri, antropologia sau sociologia artei marți în aceeași săptămînă), presupunea desigur o viziune multilaterală și o pregătire

asiduă. Raţiunile opţiunii pentru acest mod de tratare — evident mai dificil — ni se par a fi de ordin metodologico-teoretic şi nu întîmplătoare.

[2] Identificarea esteticii normative cu speculaţiile filozofice asupra valorii estetice nu este întru totul permisă şi de altfel Mihai Ralea nici n-o făcuse în termenii în care ni se înfăţişează în acest scurt rezumat. Am considerat utilă această repetare atît pentru elementele noi care apar pe parcurs cît şi pentru reuşita sinteză pe care autorul o realizează în aceste cîteva pagini.

[3] Ar putea să se înţeleagă din acest paragraf că arta este exclusiv o cunoaştere simbolică, ceea ce ar fi inexact. Ideea artei ca simbol presupune mai ales reprezentarea a „ceva" ori din clipa în care obiectul de artă nu are altă ambiţie decît să se „prezinte" pe sine, să fie un semn al unei epoci, dar nu o imagine a ei, lucrurile se schimbă. În sens larg evident şi semnele au oaracter simbolic şi de aceea opoziţia lor atît de tranşată nu este îngăduită. Definiţia dată fenomenului estetic trebuie înţeleasă în lumina acestor precizări.

[4] Probabil „insesizabilă"

[5] Vom observa că afirmaţia după care plăcerea artistică ar fi lipsită de orice conţinut vital nu rezistă în faţa unei analize mai atente pentru că, departe de a fi „neutră", „neînsufleţită", arta dimpotrivă este vie şi produce o reacţie care prin natura ei se integrează vieţii spirituale, privită în toată complexitatea ei.

[6] Formularea după care stilul, contemplaţia, opera şi autonomia ei sînt expresii ale individualizării, subiectivizării, obiectivizării şi detaşării fenomenului estetic este deosebit de sugestivă, cu condiţia de a nu înţelege că ar exista aprioric un fenomen estetic care trece *apoi* prin aceste stadii precum o idee absolută.

[7] Caracterul anticipativ, intenţia lui Mihai Ralea privind validitatea perspectivei structurale faţă de opera de artă deşi nu e complet nouă ni se pare demnă de relevat prin claritatea cu care este expusă, în acei ani cînd structuralismul era acceptat doar în lingvistică şi psihologie (nu e de presupus că gînditorul român cunoştea şcoala formaliştilor ruşi sau cercul de la Praga).

[8] Prezentarea aceasta ni se pare extrem de folositoare întrucît avem o imagine de ansamblu a cursului pe care din păcate nu îl avem în întregime.

[9] Modul complex în care trebuiesc interpretate lucrurile, neoprindu-ne doar la unul dintre factori a fost evidenţiat de perspectiva marxistă şi dovedit, mai ales, în cercetările din ultima vreme.

[10] Probabil este vorba de Riegl.

[11] Problema materialului utilizat ca și a funcției sale estetice în artele plastice contemporane se pune într-un mod mult mai complex astăzi o dată cu apariția a numeroase noi tehnici și procedee de prelucrare ca și în procesul de înmulțire a materialelor folosite. Introducerea nisipului, oțelului, maselor plastice sau folosirea sudurii, a forței electrice etc. dau o cu totul altă dimensiune acestei probleme.

[12] Aprecierea este discutabilă mai ales în urma cercetării atente a vechilor tapiserii, în cazul cărora variațiile cromatice, posibilitatea de a nuanța nu erau cu nimic mai prejos decît în cazul picturii.

[13] Aici forma trebuie înțeleasă în sens de „figură" pentru că noțiunea propriu-zisă de formă are un caracter mai larg implicînd-o și pe cea de structură, de construcție în care intervin și volumele, relieful.

[14] Este vizat în acest caz nu numai efectul liniar ci în primul rînd cel pictural.

[15] Construcția prin culoare nu trebuie identificată cu construcția prin desen, dar distincția are ceva didactic, convențional.

[16] Distincția dintre desenul imitativ și cel geometric este din nou valabilă doar în sens extrem de larg întrucît se poate foarte bine realiza imitația și printr-un desen geometric.

[17] Paranteza aceasta despre grație o găsim mult amplificată în cursurile de estetică generală prezente în acest volum. Este explicabil ca în cazul unor cursuri repetările, sublinierile să nu poată fi evitate și dacă am eliminat unele pasagii am făcut-o doar atunci cînd rezumatele sau reluările nu aduceau nimic nou avînd un rost exclusiv „didactic".

[18] Este vorba probabil de Mathyla C. Ghica, ale cărui lucrări sînt pe bună dreptate considerate aci — într-un anumit sens — precursoare ale unor orientări extrem de moderne, în special de nuanță structuralistă.

[19] Ideea aceasta a variației stilului percepției spațiului în diferite epoci sau în contexte etnice deosebite ni se pare extrem de valoroasă și actuală. O vom regăsi mult mai tîrziu de pildă la un Pierre Francastel, atunci cînd acesta — într-o perspectivă sociologic-structurală — va vorbi despre spațiul Renașterii și spațiul artei moderne.

[20] Este vorba probabil de pictorul Holder Ferdinand.

[21] Evident, greșit în text. E vorba de model nu de modelaj.

[22] Observația este justă dar nu trebuie absolutizată. Nu se poate generaliza în sensul că desenatorii surprind exclusiv detaliul, iar coloriștii, dimpotrivă, sînt sintetiști. Nu este limpede apoi în ce constă după Mihai Ralea deosebirea între saturația culorii și calitatea ei. În mod curent

este greu ca ele să fie distinse așa cum este greu de separat culoarea de lumină. De aceea este și discutabilă afirmația după care pictura primitivă ar fi lipsită de lumină.

[23] Afirmația că Rembrandt nu era un colorist este contestabilă. E adevărat că el a introdus clar-obscurul ca procedeu, dar prin aceasta variațiile culorii nu sînt suprimate și nu putem reduce întreaga sa măiestrie la cea de bun desenator.

[24] Trecerea timpului influențează nu numai în privința culorii ci și a luminii.

[25] Ceea ce caracterizează pictura lui Manet, Pissaro, Monet, impresionismul în general este nu lipsa luminii cît a consistenței formelor, a desenului, în accepția sa academică, clasicizată.

[26] Semnificația întregii ciocniri dintre coloriști și adepții luminii este mult mai largă decît apare aici, iar cubismul depășește simpla întoarcere la noțiunea de volum, de formă geometrică prin aceea că marchează o anumită modalitate de deformare a realității, de îndepărtare de la mimesis.

[27] Observația după care se pare că în pictura modernă s-ar reveni la tendința coloristică de timp impresionist este infirmată în sensul că în genere e greu de stabilit tendințe dominante în arta contemporană, caracterizată mai degrabă printr-un soi de „pulverizare stilistică".

[28] Sensul noțiunii de „Lokal Farben" este întrucîtva diferit. Nu este vorba de culori care ar rămîne „nealterate, indiferent de influențele lucrurilor dimprejur", ci de culorile locului, adică cele specifice obiectului respectiv.

[29] Intensitatea ca grad de coloritate nu se confundă cu intensitatea luminii despre care de fapt se vorbește în acest fragment.

[30] Pornind de la afirmația inexactă după care saturația ar fi raportul unei culori cu culoarea cenușie se ajunge la unele considerații confuze asupra picturii primitive, trăgîndu-se concluzia că o artă stilizată aparține de regulă popoarelor civilizate, lucru infirmat de istoria picturii.

[31] Formularea evident improprie.

[32] Nu în sensul unui paralelism între moda feminină și pictură. Mai ales astăzi autonomia acestor domenii este prea marcată pentru ca influențele să fie posibile la modul atît de direct și apoi e și greu să stabilim epoci coloristice în general. Lucrul e posibil dacă vrem să caracterizăm opera unui pictor anumit și nu pictura în ansamblul ei. Este apoi și mai greu să legăm culorile de psihologia etnică.

[33] Cineva sau ceva voia să spună probabil Ralea, în sensul că asociația introduce un al treilea termen — persoană sau lucru — care de fapt realizează legătura cu subiectul.

[34] Se înțelege din context că Manet de fapt renunță la clar-obscur și combină tonuri clare cu tonuri clare, suprimînd trecerile. Pictura lui nu trebuie confundată cu școala impresionistă în genere.

[35] Este adevărat că, la fel ca și în muzică — disonanțele, discromia este în bună măsură proprie unor tendințe ale artei moderne. Nu trebuie însă absolutizată o asemenea afirmație avînd în vedere — mai ales astăzi — peisajul atît de divers pe care-l oferă.

[36] Afirmația după care elementele cu care ochiul nostru este deprins ca făcînd parte din natură vor fi implicit estetice este valabilă numai pentru o anumită concepție privind mai ales frumosul natural. În privința artei — ca produs artificial cum va spune însuși Mihai Ralea — lucrurile sînt evident mai complexe și relația mai puțin directă.

[37] Pasajul privind culorile complimentare pornind de la cîteva inexactități este în întregime confuz. Nu este exact de pildă faptul că roșul cu violetul dă purpura, cînd violetul el însuși este o combinație de roșu și albastru. Nu este exact apoi că verdele nu are culoare complimentară decît combinat cu purpurul, cînd aceasta este de fapt roșul. Asemenea scăpări țin evident de latura strict specializată, „tehnică" a problemei, dar este regretabil oricum că ele s-au strecurat în curs. Este probabilă o greșită înțelegere de către stenograf care nu a fost apoi corectată.

[38] Problema planurilor sau suprafețelor nu apare tratată ca atare, în mod distinct. Ea apare implicit în paragrafele privind linia și perspectiva. De altfel întreagă această sistematizare este relativă, întrucît în curs se revine uneori asupra unor probleme deja tratate, iar altele sînt doar enunțate, dar am considerat utilă o anumită ordonare a materialului tocmai pentru a clarifica puțin obiectul „tratării". Acest paragraf privind „volumul" tratează despre „relief" ca element al „adîncimii" alături de „perspectivă" (paragraful E) dar cu acest prilej se revine și la unele probleme deja discutate cum ar fi spațiul și tipurile sale.

[39] Cézanne este într-un fel o revenire la desen după ce impresionismul propagase inconsistența formelor. Nu se poate vorbi însă de raporturi matematice deliberate între aceste forme.

[40] Vezi în acest sens cursul de estetică generală.

[41] În sens de „raportări".

[42] În manuscris Lott. Bănuim că este vorba de André Lhote.

[43] Punctul acesta de vedere — spre deosebire de unele considerații concrete anterioare care pot părea astăzi depășite — ni se pare valabil în

genere pentru opera de artă. Orice compoziție presupune o anumită armonizare între propriile ei principii de organizare și cele ale naturii care rămîne amorfă și dezorganizată în afara intervenției subiectului.

[44] Trebuie avut grije pentru a nu confunda tema cu subiectul. În altă parte Mihai Ralea însuși le distinsese cu multă claritate.

[45] Această punere în relații va fi încercată sumar la sfîrșitul părții din manuscris de care dispunem fără să existe din păcate o parte separată în care problema să se rezolve mai pe larg.

[46] Legea aparenței ține într-un fel de însuși natura faptului artistic, în genere, în sensul că opera reprezintă o prelucrare, o „deformare" a relațiilor, că ea nu este copia ei ci o anumită viziune subiectivă. Amintirea ei în cazul artelor plastice este extrem de nimerită avînd în vedere faptul că ele pot crea uneori impresia de imagini directe ale realității ceea ce este inexact. Nu trebuie să confundăm acest principiu general cu procedeul după care se obțin anumite efecte, iluzii optice, acel „trompe l'oeil". Ideea că opera nu e decît o aparență și nu o realitate este destul de generală în epocă — ea fusese demonstrată pe larg și de Tudor Vianu — dar aceasta nu înseamnă că nu există o realitate chiar a acestei aparențe, realitate care validată socialmente dobîndește o confirmare. Arta modernă de altfel nici nu urmărește să creeze simple aparențe, ci obiecte care să vorbească prin prezența lor.

[47] Din păcate manuscrisul se întrerupe în acest punct. E de presupus că nu urma altceva decît o expunere a diferitelor concepții privind legile creației plastice, în același mod, oarecum descriptivist și neutru ca și pînă acum. Am considerat utilă reproducerea textului — atît cît este — întrucît el dă o imagine suficient de cuprinzătoare asupra înțelesului pe care Mihai Ralea îl acordă esteticilor speciale în genere, celei a artelor plastice în special. În ce ne privește am remarcat faptul că însuși structura cursurilor de acest tip limitează de fapt estetica specială la o teorie a artei respective și interesul ei îl vedem în încercarea de a crea o punte între estetica generală și operele de artă concrete, aparținînd diferitelor genuri. Faptul că Mihai Ralea concepuse cursul de estetică în acest fel este semnificativ nu atît prin originalitatea elementelor de teorie a artei introduse, cît prin noutatea viziunii sale.

ANTROPOLOGIA FILOZOFICĂ *

Curs de estetică

UNIVERSITATEA DIN BUCUREȘTI
FACULTATEA DE LITERE ȘI FILOZOFIE

1942—1943

Cursul nostru va trata următoarele probleme sub formă de capitole [1] :

A. *Noţiunea de umanism ;*
B. *Antropologia filosofică şi Antropologia fizică ;*
C. *Definiţia omului ;*
D. *Amînarea, caracter specific al psihologiei umane ;*
E. *Arta, ca plăcere a artificialităţii ;*
F. *Religia, ca eliminare a relativului din existenţă ;*
G. *Morala, ca excludere a raportului de forţă ;*
H. *Natura şi societatea ;*
I. *Fenomenul economic ca suspendare a consumaţiei totale ;*
J. *Ceea ce este nobil.*

A. NOŢIUNEA DE UMANISM

Umanismul se înţelege în cel puţin două sensuri : un sens strict şi un sens larg. În sens strict, umanism înseamnă iniţierea şi cultura privitoare la fenomenele antice, clasice, adică orice legătură de informaţii cu fenomenul cultural antic, fie că se desfăşoară sub formă literară, sub formă artistică filozofică chiar ; „Les humanités clasiques" înseamnă cunoaşterea antichităţii în sensul cultural al cuvîntului. Sub această formă, el înseamnă în timpul primelor secole, ceea ce s-a numit Renaşterea italiană, reînvierea acestor cunoştinţe, a gustului curiozităţii pentru antichitate, prin canalul mănăstirilor şi clerului, care începuse să se inspire din antichitate.

În sensul celălalt, mai larg, care va fi și sensul acestui curs, umanismul, înseamnă orice preocupare de caracterizare, definiție sau perfecționare a naturii omenești. În această privință, sensul larg înseamnă o atenție deosebită dată naturii de om, dată aspirațiilor omului în diferitele aspecte ale existenței. Această atenție specială acordată omului este deseori eclipsată de o serie de uitări, amnezii, în privința ideii umaniste în general, și ceea ce eclipsează atenția, preocuparea de natura omenească, de originea, destinele și modalitățile ei este cauzat de trei noțiuni care în diferite epoci ale istoriei, întunecă oarecum aceste preocupări îndreptate în sensul definiției și ideilor care merg la dezvoltarea noțiunii de om. Cîteodată ideea de om este concurată de noțiunea de societate. Altădată ea este învinsă, înăbușită, de ideea de natură. Și, în al treilea rînd, ea este adeseori eliminată de preocupările în raport cu divinitatea.

Așadar, ceea ce face ca noțiunea umanismului să apară intermitentă în istorie, este faptul că alte idei îi iau locul, acaparează pînă la obsesie atențiunea omenească, iar grija de noi, de destinele noastre, de rostul omului, este oarecum înlăturată, pentru ca prima preocupare să fie acaparată de aceste trei idei. Iată de pildă ideea de divinitate, ideea că omul nu este altceva decît o manifestare a divinității, un atribut al ei, și un foarte mic atribut, ideea că omul nu este un scop în sine, un centru al universului, ci numai una din infinitele probleme sub care se manifestă divinitatea ; ideea că viața omenească și viața în general este dominată de un principiu divin, este de natură să îndepărteze orice preocupare care privește pe om. În general, umanismul îmbracă o nuanță laică. El înseamnă scoborîrea pe pămînt în viața de toate zilele a preocupărilor față de om, față de grijile omenești și aduce oarecum o sciziune de problema religioasă. Vom vedea îndată că în timpul nostru se încearcă un umanism creștin, care caută să concilieze aceste două probleme, pe de o parte o preocupare religioasă, iar pe de altă parte o problemă umanistă. În Evul Mediu de pildă, preocupările religioase erau atît de intense încît ideea umanistă era aproape ștearsă din preocupări și abia tîrziu ea formează un început de preocupări, în perioada Renașterii, care se manifestă sub forma simpatiei produsă subit pentru valorile antichității. În general, Evul Mediu se preocupă de probleme transcendente omului, adică probleme care îl depășesc, probleme care merg dincolo de viața omului, de destinul său, de originea lui, probleme care se pun în afara lui, cu un caracter obiectiv și realist, în orice caz cu un caracter transcendental. Și aspectul general al marilor probleme filozofice fiind de caracter ontologic, umanismul care se confundă cu un

fel de individualism psihologic, ca şi mai tîrziu, nu avea nici un rost în problematica ce agita viaţa omenirii cultivate din acea epocă.

Tot astfel în ceea ce priveşte societatea, această idee cînd este dominantă crează şi ea un fel de amnezie în sufletul omenesc în raport cu ceea ce înseamnă preocupările umanistice. Umanismul a fost multă vreme o formă a individualismului [2]. Omul, considerat ca individ, considerat autonom, desprins de natură, de divinitate şi de societate, el era problema centrală a umanismului. În forma socială în care colectivul este prea puternic, în care asimilarea individualităţii este aşa de conformistă, aşa de definitivă, nu mai rămîne loc pentru preocupări în raport cu natura omului. Ele se îndreaptă direct către ordinea socială, concepută ca un colectiv, şi problema individualistă, umanistă, rămîne de-o parte. Chiar în antichitate, unde problema umanismului apare pentru prima dată, omul este considerat ca o celulă a vieţii sociale în acel faimos *Zoon Politikon* al lui Aristotel, deci el formează abia o parte dintr-un tot care trebuie conceput ca organic, deci partea are un rol şi un rost aproape şters.

Tot aşa se întîmplă şi cu ideea de natură, atunci cînd cultura modernă începe să descopere natura, o descoperă sub formă de mecanism, determinism mecanicist. De la cartezieni încoace, umanismul începe să dispară, fiind sacrificat pe altarul preocupărilor naturaliste. Natura ne indică o serie de legi mecanice. Ce importanţă are dacă omul este în acest ansamblu un simplu detaliu dintr-un mecanism? El însuşi este purtat de forţe care îl depăşesc şi deci importanţa lui de centru al preocupărilor scade, fiind contopit într-o ordine a naturii, care depăşeşte omul şi din care omul nu face parte decît ca o foarte mică unitate. Descartes îşi pune întrebarea dacă animalele au suflet şi o serie de cartezieni după aceea care făceau în acelaşi timp studii medicale asupra sufletului omenesc prin încercări de psihologie pozitivistă, au început să se întrebe dacă însuşi omul nu este o formă de maşină. Un materialist din secolul al XVIII-lea, La Mettrie, a lansat chiar concepţia *l'homme-machine,* omul un mecanism dezvoltat, deci o copie a tuturor celorlalte mecanisme naturale şi care se explică prin aceleaşi legi cu natura [3].

A venit apoi materialismul, care a contopit ideea de om într-o serie de procese naturale, care îşi au explicaţia în anumite aspecte fizice sau fiziologice, sau fizico-chimice, ale materiei ; a venit pozitivismul care a adus proeminenţa omului, demnitatea sa aşezată pe un soclu în rîndul tuturor fenomenelor obişnuite, care se explică de la inferior la superior ; ordinea naturală nefiind altceva decît o ierarhie, ordinea complexităţii, omul nu

era, — după o expresie a lui Taine, el însuşi un elev al lui Comte, — decît *un théorème qui marche.*

Dar a venit şi o altă contribuţie în ordinea ideii de natură, care pe lîngă materialism, cartezianism şi pozitivism, a suprimat complet orice veleitate de autonomie şi independenţă a naturii omeneşti. A venit biologismul secolului al XIX-lea, cu faimoasele teorii ale lui Darwin, Spencer şi materialiştilor germani, după care omul este descendent din ordinea animală, direct din maimuţă, deci el conţine o filiaţiune care nu este întreruptă şi în deplină continuitate cu ordinea desfăşurării organismelor după legi pozitive ale evoluţiei. Omul fiind un animal ceva mai complicat decît celelalte, el este un capitol mai complicat al psihologiei animale, totuşi însă un capitol din aceeaşi ştiinţă naturală, care explică vietatea ca animal. Şi tot în ordinea aceasta a biologismului foarte puternic în secolul al XIX-lea, deşi în alte privinţe protestînd contra unei asimilări prea continui între diferite ştiinţe care se succed, însuşi Bergson cade în acelaşi paradox de a considera omul în comunitate în ordinea animală, omul nefiind altceva decît un Homo Faber, un animal care fabrică, la care tehnica constituie fenomenul specific prin excelenţă. Acelaşi Bergson, care căuta în filosofia lui creaţia inedită, elanul care formează în fiecare moment ipostaze care nu se pot repeta, ipostaze inedite, acelaşi Bergson discontinuist în această privinţă, asimilează totuşi pe om în seria animală, devenind biologist şi continuist.

Va trebui să vedem o serie de reacţii apărute în decursul ultimilor decenii, pentru a înţelege deosebirea acestei doctrine speciale oministe, faţă de acelea animalice, care făceau din om o continuitate a unei serii animale, deosebit numai prin ramificaţii şi prin complexitate, dar nu prin calitate. Acestea au fost absenţele, vacanţele ideii umaniste, întunecate cînd de ideea de divinitate, cînd de ideea de natură, cînd de ideea de societate. Afirmaţiile ideii umaniste, adică partea de creaţie care consideră omul în sine, omul degajat de ambianţă, degajat de natură, cu care are elemente comune, dar care nu poate constitui partea specifică a definiţiei lui, aceste afirmări ale ideii umaniste sînt de obicei dezrobite tocmai de aceste trei idei care îi făceau concurenţă : divinitate, natură, societate [4].

În ceea ce priveşte dezrobirea ideii de om de ideea de divinitate, ea se manifestă încet încet în antichitate. Omul, dependent de divinitate, este definit prin dimensiuni de muritor, efemer, trecător. El, în comparaţie cu divinitatea, trece, pe el acţionează dimensiunile temporale, el are un început şi un sfîrşit. Ideea nemuririi este tocmai ceea ce se opune ideii sau noţiunii de uma-

nitate. Acela care a dat prima definiţie a omului, Aristotel, arată că omul are totuşi o existenţă a lui, aceea de a fi un animal raţional. El însuşi spune cuvîntul „animal", neputînd fi complet degajat de orice filiaţie de natură biologică. Omul animal raţional este totuşi o încercare de individualizare, de autonomizare a definiţiei omului. Omul, opus nemuririi divine, capătă un caracter de sine stătător şi aceasta se întîmplă pentru prima dată în antichitate. Atunci apare prima definiţie a lui Aristotel, după care omul este primul care judecă. Apar şi altele. Se spune astfel că omul este primul animal care rîde ; care vorbeşte ; primul animal care îşi construieşte instrumente, primul animal care trăieşte în societate.

Ideea umanistă se dezrobeşte după aceea de ideea de societate. Aceasta se întîmplă în parte în antichitate, dar se realizează mai puternic în decursul secolului al XVII-lea, atunci cînd Renaşterea, împingînd mai departe legea individualistă degajată în antichitatea elenă, face din om un fel de scop în sine, pe care îl studiază ca atare, pe care îl hipertrofiază în importanţa lui, căruia îi crează o personalitate de bază şi căruia aproape totul îi este permis. Descrierea mentalităţii şi moravurilor, aşa cum a fost lăsată de o serie de monografi începînd cu Burkhardt, arată că în acest timp omul puternic, reprezentativ, putea să-şi permită aproape orice, pentru el nu existau îngrădiri într-o serie la o conformitate socială, obligaţii de ordin moral, pentru el nu exista nici un fel de limită, care să-i poată împiedica expansiunea totală. Renaşterea a fost primul moment care a afirmat şi ideea umanistă dusă pînă la exagerarea supremă [5].

Au venit alte forme de individualism, care au desprins ideea de om în aceea de individ. A venit ideea reformei religioase, religia ca o problemă interioară, de conştiinţă, de contact personal şi direct cu Dumnezeu, independent de legile societăţii şi de organizaţia întocmită de un cler mecanic, aducînd chestiunea religioasă pînă la nivelul unei ordine aproape laice. În fine, a venit Revoluţia Franceză şi romantismul, care au exaltat individualismul şi au făcut din om un adevărat scop în sine. Iar în decursul veacului al XIX-lea, prin doctrinele şi creaţiile unui Carlyle, Ibsen [6], Nietzsche, individul depăşeşte chiar categoria umană, pentru a deveni un supraom, un erou. Se creează umanisul eroic, degajînd orice ordine umanistă de o influenţă de ordin social.

Tot în acelaşi timp, printr-o altă doctrină, în secolul al XVIII-lea, se crează profilul moral a ceea ce se numea pe vremea aceea „omul natural". Omul natural este omul etern, este un rezumat de om, este pînă la un punct ceea ce îşi închipuia

despre om un statistician, Kestley, în secolul al XIX-lea, prin formula sa „l'homme moyen" omul mijlociu, adică un fel de mică enciclopedie a tuturor aspectelor care se găsesc în om, plasate într-o noțiune minimală de omenie. Această noțiune forma noțiunea curentă în secolul XVIII. Rousseau venise cu ideea că omul este mai mult sau mai puțin același, în orice caz el se găsește într-o situație de superioritate atunci cînd iese din mîinile naturii și este încet-încet corupt de o societate care poate fi variată în scopurile și pretențiile ei și care alterează această noțiune primitivă, curată, imaculată, a omului ieșind de-a dreptul din mîinile naturii. În concluzie, omul este bun, uman întru atîta cît este mai îndepărtat de ordinea socială. Și anume, cei mai buni sînt sălbaticii.

A circulat atunci ca un *passe-partout* ideea „bunului sălbatic". Studiile care erau la modă, aduse de misionarii din America de Sud și Africa, asupra sălbaticului, vorbeau despre viața lui care nu ar fi alterată de nici o lege, nici o îngrădire socială, în care oamenii trăiesc departe de orice constrîngere, — ceea ce ar constitui un fel de paradis în care omul se dezvoltă nestînjenit în toată plenitudinea naturii lui omenești, ideea după care el trăiește în stare de natură, nu cunoaște instituțiile și funcțiunea societății, nu cunoaște mutilările și amputările aduse de societate, arată că omul se dezvoltă în toată puterea sa. Acest om natural, etern, rezumativ al esenței omenești, al quintesenței omenești, a fost conceput ca un fel de om abstract. S-a și spus *l'homme abstrait*, omul în sine, care păstrează calități eterne, indiferent de societatea în care trăiește.

Toate aceste aspecte ale ideii umaniste : omul renașterii, omul romantismului sau al Revoluției Franceze, omul natural al lui Rousseau, „bunul sălbatic", omul abstract sau omul mijlociu al lui Kestley, omul scop în sine al lui Kant, sînt tot atîtea portrete ale unei idei umaniste care reușise, anihilînd complet ideea de societate, să formeze centrul preocupărilor umaniste într-un anumit moment dat.

În fine, degajat și zdrobit de tirania religioasă, de tirania socială, omul se dezvoltă mai tîrziu degajat și de ordinea biologică. El se dezvoltă printr-o serie întreagă de inițiative care se iau către sfîrșitul secolului de diferiți filozofi, și prin care se arată că ceea ce constituie natura specifică a omului nu este animalismul lui, ci tocmai ominismul lui, adică o serie de aspecte și probleme care fac pe om să fie ceea ce este, tocmai întrucît se opune ordinei naturale. Pentru că, dacă ordinea naturală este determinată de cauzalitatea mecanică, dacă ordinea naturală este o desfășurare oarbă de raporturi cauzale între ante-

cedente și consecvente, omul se conduce dimpotrivă după un principiu finalist, după o serie întreagă de preocupări care îi aparțin, opunîndu-se acelei ordini naturale care comandă fenomenelor naturii, dar care este neputincioasă în fața voinței omenești. Problema libertății, tratată în majoritatea sistemelor de Etică, este aceea care constituie forma principală a naturii, a comportării omenești.

Tot așa și în celelalte ordini, în ceea ce privește influența ideii de societate, a ideii religioase, se săvîrșesc în ultimele decénii eliberări care asigură ideii umaniste o mai mare dezvoltare. Astfel de pildă, în ordinea dezrobirii de divinitate se vorbește de cîtăva vreme de „umanismul creștin". În special filosoful și teologul francez Maritain se trudește de cîteva decenii să arate că este posibil și un umanism creștin. La o analiză superficială — spune el — s-ar putea crede că ideea de om se dezvoltă întru atît, întrucît omul se depărtează de divinitate, întrucît nu este absorbit sau asimilat de ea ; totuși, există un umanism creștin, pentru că a vorbi de om numai după virtuți omenești — spune el citînd pe Aristotel — înseamnă a trata natura omului, care este compusă din spirit, iar spiritul tinde totdeauna către valori transcendente, deci către valori de ordin eroic. Există un umanism eroic care este făcut din iubire, sacrificii, abnegație, adică din sfințenie. Tradiția sfințeniei — spune el — stă la baza umanismului creștin, care trebuie să înlocuiască vechiul umanism de natură liberalo-burgheză, romantică, și care va fi umanismul creștin de ordin catolic, care arată că posibilitățile de dezvoltare ale omului sînt infinite, omul nu este atins de păcatul originar în mod fatal și predestinat lui, așa cum credea protestantismul prin Luther și Calvin. Luther sau Calvin credeau că păcatul originar fiind comis odată, el nu mai permite nici un fel de răscumpărare, și omul este condamnat. Nu mai era posibilă nici un fel de perfecționare, relațiile între om și divinitate erau întrerupte, deoarece prototipul divinității nu mai urma să fie un model de ajuns de om, el se preocupă de o serie întreagă de probleme, de fenomene care țineau de viața pămîntească ; așa cum arăta de pildă Max Weber, tocmai această idee, care descuraja omul în predestinare sa către ideea divină, l-a făcut să creeze o lume de afaceri, să formeze prin aceasta chiar structura capitalismului. Dar capitalismul spune el — consideră pe om numai rănit de păcatul originar, însă remediabil. Există apropierea de divinitate care se săvîrșește prin grația divină, grație care acordă omului libertatea, și prin libertate perfecționarea. Iată deci

umanismul care nu exclude complet şi care rezolvă întrucîtva antinomia dintre Umanitate şi Divinitate [7].

Tot aşa, o serie de încercări mai noi reduc această antinomie printr-o concilianţă de ordin socialist. Încă în cadrul vechiului socialism, Ch. Andler publicase o carte în care arăta că după concepţia materialismului istoric nu se creează numai valori materiale şi în orice caz ea nu interzice ridicarea omului deasupra acestor valori. Va exista cîndva — spune el — o civilizaţie socialistă, făcută din filantropie, din bunătate, din compasiune, eliminarea invidiei şi răutăţii, care vor forma patrimoniul sufletesc general al viitoarei civilizaţii socialiste. Această idee a fost dezvoltată de un alt socialist, Henry de Man, care se străduieşte să arate posibilitatea de a se crea un umanism prin socialism, adică o serie de valori sufleteşti subtile şi înalte, într-o ordine socialistă care nu înseamnă numai suprimarea totală a individului, ci împăcarea lui cu societatea. Chiar în ordinea cîmpului comunismului, s-a ridicat în Franţa de către un Malraux încercarea de a crea un umanism socialist care depăşea valorile propuse mai înainte de H. de Man pentru a crea posibilitatea cultivării valorilor spirituale şi subtile chiar într-o ordine în care suprimarea completă a noţiunii de individ se efectua şi în care deci orice posibilitate de dezvoltare a umanismului subtil era interzisă [8].

Iată deci încercări care vin şi din ordinea aceasta, pentru a se suprima antinomia umanism-societate, după cum altele au venit să suprime antinomia umanism-divinitate sau umanism-natură, şi care înlătură de la început concurenţa pe care cele trei idei despre care am vorbit au făcut-o ideii de umanism în decursul istoriei culturii.

B. ANTROPOLOGIA FILOZOFICĂ ŞI ANTROPOLOGIA FIZICĂ

Am arătat diferitele vicisitudini ale ideii de om, aspectele de afirmare, de lumină şi cele de ură, de amnezie, de uitare, a ideii de om, în raport cu anumite concurenţe, pe care alte preocupări din structura culturală a unui timp le făceau ideii de om. Am arătat că aci ideea de divinitate, aci ideea de natură, aci ideea de societate, întunecau din cînd în cînd preocupările umaniste şi formau din desfăşurarea ideii de om o linie intermitentă. Urmează să ajungem la preocupările mai pozitive, care în timpul secolului trecut s-au înfiripat în legătură cu cercetările relative la natura omenească, şi anume cu preocupări antropologice.

În secolul trecut, ideea aceasta a unei autonomii omeneşti, adică a omului luat ca un subiect propriu de cercetări, detaşat de realitatea zoologică generală, luat în sine cu conturul său propriu, pentru a forma obiectul general al unei ştiinţe, s-a formulat prima dată sub aspectul unor preocupări de ordin fizic, adică se considera natura omenească în aspectul ei organic şi se făcea din Antropologie un simplu capitol al Zoologiei. Vom examina, deci, prima poziţie, a antropologiei fizice, în opoziţie cu antropologia filozofică, care abia acum tinde să se formeze ca ştiinţă, şi ca indicaţie a capitolelor viitoare ce vor fi inspirate mai ales din cadrul antropologiei filozofice, iar nu din acela al antropologiei fizice. Aceasta, pentru că mi se pare că antropologia fizică nu poate răspunde satisfăcător la întrebarea ultimă: Ce este omul? În legătură cu studiul antropologiei vă recomand cîteva referinţe bibliografice, în special marele tratat al lui Schwalbe şi Fischer, precum P. Rivet, Deniker etc.

Preocuparea pentru o antropologie fizică a început cu savantul francez Proca, s-a afirmat din ce în ce mai mult în a doua jumătate a veacului XIX-lea, însă cu toată preocuparea de a

dezvolta o idee autonomă de om, în permanenţă ea se găsea oarecum într-o atîrnare, într-o dependenţă implicită faţă de ideea că omul este un continuator al seriei animale că este un animal de o anumită speţă mai complexă, mai originală, dar totuşi un animal. Şi toată sarcina acestui fel de antropologie a fost de a defini anume ce fel de animal este omul. Antropologia şi-a pus de la început două probleme : întîi care este legătura omului cu celelalte animale, adică situarea lui în seria zoologică — ceea ce se numeşte Antropologie generală ; apoi o serie de alte întrebări în legătură cu aspectul somatic, anatomic etc. al corpului omenesc, ocupînd rasele una faţă de alta.

Ceea ce ne interesează pe noi este antropologia generală, urmărind curentul evoluţionist inaugurat de Darwin, Spencer şi alţi gînditori englezi, care au arătat transformarea lentă a organismelor animale într-altele, sub influenţa diferiţilor factori : de adaptare la mediu, evidenţiind faptul că transformarea speţelor este rezultatul unor lupte pentru existenţă, a unei jungle fizice şi morale, în care organismele slabe pier şi învinge cele puternice, selecţionîndu-se astfel numai acele organisme, care suportau un asalt al mediului. Din aceste preocupări a reieşit faimoasa teorie a descendenţei omului din maimuţă, şi din celelalte animale. Teoria susţinută de Darwin, a fost reluată de şcoala socialiştilor germani şi de preocupările celor ce voiau să situeze omul în raport cu celelalte animale. Că această evoluţie, pe care o invoca Darwin şi mai tîrziu Lamark, s-a înfăptuit într-o curbă liniară sau, cum o vede Bergson, sub forma unei explozii în care diferitele forme ale existenţei nu se înşiruiesc ca mărgelele pe o aţă unele după altele, ci pornesc ca schijele unui obuz, în diferite părţi — lucrul este indiferent pentru noi, pentru că în orice caz este vorba de a trage concluzii relative la descendenţa omului din aceeaşi origine animală, care este presupusă şi într-un chip evolutiv şi în celălalt.

Descendenţa omului din animal părea că are o serie de probe foarte importante în ajutorul ei şi anume, două feluri de probe : unele care ies dintr-o serie întreagă de asemănări între constituţia corporală a omului în raport cu maimuţele sau cu fiziologia lor ; altele care ies din problema omului — fosilă, dintr-o serie de schelete care s-au găsit contemporan cu perioade geologice foarte îndepărtate şi din care, în succesiunea lor, s-a putut face o serie evolutivă de organisme, de schelete, care mergeau de la apropieri imediate cu maimuţele, pînă la o serie care arată degajarea de această influenţă şi apropierea de forma actuală de om.

Probe de asemănare între om și maimuță sînt foarte variate : unele privesc formele anatomice. Anatomia comparată indică o serie întreagă de organe similare la om și la maimuță. De asemenea probe de ordin fiziologic, ca de pildă analiza sîngelui și componența unui grup sanguin similar la om și la maimuță. Tot așa s-a dovedit că foetusul prezintă forme organice la fel la om și la maimuță. În fine, proba de ordin parazitar : o serie întreagă de organe, care nu se pot identifica servind la o funcțiune vitală, se găsesc și la om și la maimuță : este vorba de faimosul organ care se găsește în ochi, plica semilunaris, și care se găsește și la om și la maimuță ; de asemenea, organe parazitare de tipul apendicelui, prezente și într-un caz și în celălalt, ceea ce înseamnă că în istoria animală, cîndva acestea au fost organe la unii strămoși, care au precedat și omul și maimuța, ele au dispărut prin neîntrebuințare și se găsesc reziduuri și la om și la maimuță, ceea ce dovedește că au amîndoi aceeași origine într-un strămoș comun. În sfîrșit, probe de ordin patologic : aceleași boli se găsesc adeseori și la om și la maimuță. Aceiași paraziți, de pildă rîia, aceiași microbi, de pildă sifilisul, apar și la om și la maimuță, cu toate că ele se pot inocula și la alte animale.

Înrudirea aceasta s-a putut proba și cu altă serie de argumente, care veneau din descoperirea unor schelete îngropate în straturi geologice foarte vechi și care arătau oarecare evoluție a maimuței către om. Așa de pildă un doctor militar olandez Dubois, a găsit în peninsula Iava în secolul trecut, niște resturi dintr-un schelet, care nu erau mare lucru : o cutie craniană, la 15 metri de ea un femur și la trei metri de femur doi dinți. Acestea, întrunite la un loc prezentau un foarte bizar schelet, care nu aparținea nici omului, nici maimuței. Craniul omului are o capacitate de cel puțin 1 000 cm^3 și la maimuță 600 cm^3. La acest schelet, craniul prezenta o capacitate de 850 cm^3, prin urmare o capacitate intermediară între craniul omenesc și cel de maimuță. Femurul avea exact forma umană, dinții erau, în ceea ce privește structura exterioară, ca la om, dar în ceea ce privește coroana, ca la maimuță, de unde se putea trage concluzia că este vorba de transformarea unei specie în cealaltă. S-a numit acest organism intermediar de tranziție, *Pitecantropus erectus*. A doua descoperire s-a făcut în satul Mauer, lîngă Heidelberg, a unui schelet din care s-a găsit numai o falcă cu toți dinții pe ea. După cercetări, s-a văzut că aparține unui organism ceva mai evoluat decît Pitecantropus erectus, deci că este vorba de un proces de degajare a naturii omenești de natura ei animalică ; de aseme-

nea s-a opinat că ese vorba de cel mai vechi strămoş al nostru, *homo Heidelbergensis*. Mai tîrziu s-a găsit la Neanderthal, în Prusia, lîngă Düsseldorf, un alt schelet, compus dintr-o calotă craniană şi care prezenta particularitatea că avea arcadele sprîncenelor foarte mari şi capul foarte plat, ceea ce a făcut pe Huxley să susţină că este vorba de un strămoş al nostru. Wirchow a susţinut că este vorba de om propriu-zis, dar cu o deformaţie patologică şi că nu este concludent în istoria degajării omului din animal. Apoi s-au găsit o serie întreagă de schelete, care prezentau analogii sau identităţi cu craniul din Neanderthal. Astfel s-au găsit asemenea schelete în Gibraltar, în Franţa, în Italia etc. descrise într-o carte celebră a lui M. Boule ; aceasta înseamnă că *omul din Neanderthal* înseamnă o anumită epocă, înseamnă că nu este vorba de cranii găsite la întîmplare, ci este vorba de un anumit moment anatomic din istoria dezvoltării şi degajării omului din filiaţiunea lui animală. În fine, s-au găsit alte tipuri de schelete la Grimaldi şi Cro-Magnon şi ultimele la Chancelade, ceea ce înseamnă că aceste descoperiri formează o serie care începe cu Pitecantropus erectus, în care este împărţită aproape în jumătate natura omenească şi cea animalică, apoi este al doilea moment, omul de la Heidelberg, urmează omul de la Neanderthal etc. toate acestea formînd o desprindere din ce în ce mai accentuată a omului de originea lui primară.

Toate acestea ne arată două feluri de probe, care tind să dovedească faptul că omul se trage din maimuţă, deci că el nu este decît un animal mai complicat, fiindcă toate elementele se întîlnesc fie prin asemănări de ordin fiziologic, anatomic, patologic sau altele, fie prin evoluţia însăşi a scheletelor găsite în stare de fosile, două serii de probe care redau descendenţa noastră animală. Totuşi, dacă omul prezintă asemănări foarte importante cu animalele, el fiind un animal degajat, fiind acel Homo Sapiens al lui Quatrefages — alţii au vorbit de ultima speţă animală, ominienii, — cineva a propus să se adauge un „regn omenesc" la celelalte regnuri (animal, vegetal etc.) — este vorba de un animal complicat, acest *Homo Sapiens*, care trebuie degajat din ordinea lui primară animală.

Dacă însă este vorba de foarte importante asemănări, trebuie să analizăm şi punctele de vedere care deosebesc pe om de animal, din punct de vedere fizic. Într-adevăr, omul prezintă o serie de aspecte care îl separă, din punctul de vedere al unei antropologii fizice, de animal. În primul rînd poziţia verticală, omul stă vertical, şi deci întreaga mecanică a scheletului şi întreaga poziţie corporală este alta decît la celelalte animale ;

este alta pentru că legăturile cutiei craniene cu coloana vertebrală nu mai sînt la fel ca la animale, unde coloana vertebrală se leagă pe partea posterioară de craniu ; aci, ea cade vertical, la mijloc. Coloana vertebrală a animalului are o singură înclinaţie, a omului are o serie de înclinaţiuni ; prin aceasta omul este mult mai suplu decît animalul, el presupune o serie de adaptări mai elastice, deci o serie de oscilaţii pe desenul coloanei vertebrale. De asemenea, muşchii cervicali sînt foarte puternici la animale, capul tinzînd să cadă în jos. La om, capul avînd o poziţie mai bine echilibrată, muşchii cervicali nu mai au atîta importanţă. Iată prin urmare o serie de caractere care arată că omul stînd pe două picioare, se deosebeşte din punctul de vedere al poziţiei lui, de animal.

În al doilea rînd este importantă, ca alt caracter de deosebire a omului de animal, apariţia mîinii. Maimuţele au şi ele membrele superioare cu un început de dezvoltare în sensul adaptării la luarea de obiecte, la agăţare etc. însă dezvoltarea degetelor, a mobilităţii lor, a reflexelor, acestea sînt specific umane. Mîna omului se deosebeşte total de membrul superior al maimuţei. Ea are o serie foarte variată de comportări şi atitudini, este un organism care ajută pe om să se adapteze la mediu mult mai mult decît pe maimuţă.

Al treilea caracter este dezvoltarea acelor regiuni de encefal, care privesc apariţia întîi a simţurilor superioare, adică a văzului şi auzului, în dauna olfactivului, adică a mirosului. Se ştie că animalele sînt mult mai dotate din punctul de vedere olfactiv decît omul, în schimb omul este mai desvoltat din punctul de vedere al văzului şi auzului. Astfel, în construcţia oculară a omului, există un fel de bastonaşe celule, care dau omului posibilitatea diferenţierii culorilor ; de asemenea în ceea ce priveşte sunetele şi armonicele lor, combinaţiile lor, ajung proporţii pe care animalele nu le ating niciodată. În fine, în ceea ce priveşte conţinutul anatomic, regiunile din encefal sînt mult mai dezvoltate la om faţă de animal.

Un alt caracter este acela al atrofierii muşchilor mandibulari, pentru că omul, spre deosebire de animal, nu apucă hrana sau prada cu gura. De aceea muşchii mandibulari, adică maxilari, sînt mult mai atrofiaţi la om.

Iată deci că definiţia omului din acest punct de vedere, al unei antropologii fizice, îl aşează, prin cel puţin două serii de probe, în înrudirea lui cu animalele, şi reuşeşte să arate oarecari progrese şi etape, după care anumite organe s-au diferenţiat de ceea ce avea animalul, au format pentru om anumite particularităţi, care îi dau dreptul la un loc deosebit în cadrul na-

turii. Acestea sînt rezultatele antropologiei fizice pentru problema care ne interesează, anume aceea a situării omului şi a răspunsului la întrebarea „ce este omul şi care sînt caracterele lui" ?

Datele conferite de antropologia fizică ni se par însă insuficiente. Din simpla lor însuşire şi înşirîndu-le n-am făcut altceva decît să dăm un tablou rezumativ al unor strădanii de cîteva decenii pentru a asigura găsirea cîtorva mediocre elemente de particularitate anatomică sau fiziologică indicate să justifice vechea pretenţie a suveranităţii omului şi a superiorităţii lui de animal pus în fruntea naturii, — din această însuşire însă se degajă o impresie de sărăcie, de mizerie intelectuală. Oare numai atît să fie omul ? Un animal care are o mînă în plus, cîţiva muşchi cervicali atrofiaţi şi cîţiva muşchi în plus, şi poziţia pe două picioare, care au apărut pentru că la un moment dat omul se hrănea cu anumite fructe pe care trebuia să le apuce cu mîna sau pentru că dacă nu mai găsea aceste fructe trebuia să-şi fabrice mîncarea altfel ? Din toată complexitatea, din toate năzuinţele omului, să nu rămînă decît doar atît ? Antropologia fizică se loveşte în această definiţie a omului de aceeaşi obiecţiune de care se loveşte în general orice explicaţie fizică sau fiziologică : materia unui lucru poate explica cadrul fenomenului, dar nu esenţa sau calitatea lui. Într-un cadru de o anumită dimensiune poţi pune un tablou, dar cadrul nu defineşte tabloul acesta, pentru că în acelaşi cadru intră o infinitate de tablouri de aceeaşi dimensiune. Aceasta nu ne arată nici conţinutul, nici semnificaţia fiecărui tablou în parte, dacă spunem care sînt dimensiunile ce fac aceste tablouri să intre într-un anumit cadru. Pe un cuier se poate atîrna o haină, dar se pot atîrna o mie de haine. Cuierul nu dă nici o indicaţie asupra naturii hainei. Tot aşa, condiţiile materiale ale unor fenomene sînt suportul în care el se dezvoltă care arată o anumită cauză, dar la acelaşi fenomen de ordin material pot corespunde o infinitate de fenomene de ordin spiritual, care nu pot fi explicate prin natura însăşi a acestui material.

Fără a apela la soluţii spirituale [9], pentru că trebuie să recunoaştem dependenţa şi efectele unui anumit materialism în esenţa lucrurilor, trebuie să recunoaştem că el este numai un punct de plecare şi o explicaţie insuficientă, care trebuie completată cu o serie de explicaţii de ordin calitativ, mergînd la esenţa fenomenului, nu numai la condiţiile în care el a apărut. Tot aşa şi în Antropologie, a spune că oamenii de aceeaşi capacitate craniană, de aceeaşi formă a corpului, de aceeaşi înălţime, de acelaşi aspect al părului sau aceeaşi culoare a feţei,

sînt capabili de aceeaşi reacţie, înseamnă a spune măcar că oamenii toţi care compun aceeaşi rasă au acelaşi suflet şi că nu există comportări individuale, nici variaţii de ordin specific, toate fiind explicabile prin aceste fenomene de ordin exterior.

În Antropologia specială se întrebuinţează o serie întreagă de indicii, de simptome, de experienţe matematice, care arată oarecum aspectul cantitativ diferenţial al diferitelor rase omeneşti. Aşa de exemplu, este ceea ce se numeşte indicele cefalic, raportul între doi diametri ai craniului, indicele nazal, lungimea mîinilor, culoarea feţei sau pielii, aspectul părului etc. toate acestea au fost criterii antropologice, după care se deosebeau diferitele rase omeneşti şi evident deosebeau şi tot ce conţin aceste rase ca bogăţie sufletească, fiziologică, morală, adică se explică prin culoarea părului, lungimea membrelor etc. o întreagă comoară infinită de aspecte individuale ale fiecărei rase sau fiecărui popor dintr-o rasă. Ce se întîmplă însă? Rasele se amestecă între ele şi aceste caractere nu sînt suficiente [10]. Dacă ne scoborîm în urmă la scheletele fosile pe care le-am găsit la omul din Neanderthal, aspectele sînt pure. Pe măsură ce urcăm către omul din Cro-Magnon şi Chancelade aspectele nu mai sînt pure. La originea lor primară, ele pot constitui indicii precise (indicele cefalic, nazal etc.) mai tîrziu însă toate caracterele se amestecă unele peste altele şi ajungem astăzi, de pildă să găsim în Antropologie acelaşi indice nazal la scheletele de la Romani ca şi la scheletele Indienilor din California, adică măsura 46/6 şi acelaşi indice cefalic la Ruşi ca şi la populaţiile Adamanilor din Africa Centrală; aceeaşi talie, adică 166 cm la turci ca şi la populaţia Banda din insulele Pacificului.

Iată deci că indicaţiile antropologice sînt tot aşa de largi ca şi cuiul pe care atîrni o haină, ca şi cadrul în care intră o infinitate de tablouri, pentru că ele sînt valabile şi la turci şi la populaţia Banda din insulele Pacificului, sau şi la Romani ca şi la Indieni etc. Se pot explica deci o serie de aspecte, care sînt valabile şi într-un caz şi în celălalt, prin urmare o explicaţie care explică prea multe şi care în consecinţă nu explică nimic. Datele actuale ale Antropologiei chiar dacă sînt făcute astfel încît combină lungimea membrelor cu mărimea taliei, indicele cefalic cu culoarea feţei, totuşi rareori reuşesc să stabilească un criteriu obiectiv pentru diferenţierea raselor între ele.

Dar dacă caracterele acestea nu sînt suficiente pentru diferenţierea raselor între ele, ele nu pot fi suficiente nici în Antro-

pologia generală, atunci cînd este vorba de a diferenția natura omului de celelalte animale, pentru că nu ele vor indica ceea ce este specific omenesc spre diferență de ceea ce nu este specific omenesc. După cum la indicele cefalic corespund o serie de popoare, tot așa la o serie de specifice [11] ale omului vor corespunde diferite animale și nu numai omul în sine, nefiind posibilitatea de a-l detașa de fondul său animalic și de a-l arăta ca o ființă în sine autonomă, deosebită de filiația sa animală. Pentru că în fond, cum spuneam, sufletescul este mai general, mai bogat, el debordă fizicul. Cînd un călător merge în diferite țări, el știe mai dinainte tipul fizic al fiecărui popor pe care-l vizitează, nu are nevoie nici de indicele cefalic, nici de indicații antropologice ; el deosebește prin simplă intuiție popoarele pe care le vizitează, după expresie, adică după aspectul mimic al figurii, ceea ce înseamnă că interiorul sufletesc dinamic debordă în capul și în fața omului, îl animă și-i dă o altă poziție. Un statistician rus a arătat chiar că oamenii se deosebesc după cum se țin : drept, ghebos, țanțoș, figura încruntată, figura surîzătoare etc. Această tipologie a expresiei caracterizează mai degrabă aspectul unui popor, decît anume indicații de ordin antropologic sau anatomic. Deci cînd spui „expresie" spui revărsare din interior, spui impulsiuni care vin dintr-o anumită dinamică nervoasă și care imprimă corpului o anumită ținută [12]. Iată cum aspectul sufletesc debordă aspectul fizic și formează din el o serie caracterologică și tipologică mult mai importantă decît cele cîteva indicații ale antropologiei fizice.

Dar mai este și altceva : în cartea sa recentă asupra omului, economistul german Sombart arată că în secolul al XIX-lea și începutul secolului XX sînt două tendințe în definiția determinării omului : o tendință care caută să explice omul de jos în sus, de la inferior la superior, reducînd omul la originea sa animală și arătînd că omul nu este altceva decît un animal original : apoi, este o altă tendință : în fața acestui biologism sau animalism este un ominism, adică tendința de a arăta omul ceea ce este, independent și chiar contra originii sale animale : nu interesează ceea ce este comun în animal și în om, ci interesează ceea ce e specific omului. Vom reuși să definim omul prin om, iar nu prin animal ; definind omul prin animal, nu obținem decît ceea ce se găsește comun între om și animal, iar nu ceea ce deosebește pe om de animal cădem adică în eroarea lui Taine, care explica individul prin mediu și care arăta ceea ce este comun între oameni. Dar ceea ce este interesant, atît într-o operă de artă, cît și într-o psihologie individuală, este

tocmai ceea ce îl deosebește pe om de ceea ce-l înconjoară. Doctrina animalistă, care face din om un ultim reprezentant a unei serii din starea animală, nu servește decît să arate ceea ce este comun, și aceasta o știm și noi. Dar ca să arate ceea ce este specific este neputincioasă, și atunci trebuie să recurgem la serviciile unei antropologii de altă natură, care este antropologia filozofică.

Antropologia filozofică este una din cele mai tinere științe ale disciplinelor filozofice sau morale. Ea tinde să se constituie acum dintr-o serie de cercetări făcute și care au ca obiect arătarea a ce este omul, în ce constă specificitatea lui, dar nu pe căile anatomice, ne descriind aspecte din corpul omului, nu măsurînd antropometric capacități craniene, lungimi de membre etc. ci indicînd în mod general din domeniile psihologiei, moralei și esteticii, culturale în general, anumite aspecte care fac din om o ființă aparte. Aceasta nu înseamnă că Antropologia fizică este desființată. Dar se declară că, pentru a defini ceea ce este omenesc, sufletesc, spiritual, este nevoie de o serie de alte discipline decît Antropologia fizică, de alte medii, alte cîmpuri de investigații, luate în special din domenii de ordin cultural.

O serie de lucrări făcute în ultimul timp, care ajung în Germania aproape la aspecte de modă, se ocupă cu determinarea omului din punct de vedere filozofic, adică din punctul de vedere al valorilor lui spirituale. Astfel sînt cercetările făcute de Max Scheler în domeniul Criminologiei. În cartea sa *Poziția omului în Cosmos* formează începutul unei antropologii de căutare a esenței ultime a omului, independent de explicația istorică sau sociologică, omul în sine arătînd care sînt caracterele, esența, ominia lui. În afară de preocupările acestei școli, astăzi se fac o serie de cercetări de domeniul Ontologiei, care nu se ocupă numai de existență înțeleasă ca existență cosmică, ci de existență umană: omul este o existență care se opune altei existențe din afară de el, și raporturile între om — existență finită și existența infinită din el, formează o serie întreagă de probleme de ordin ontologic umanistic, pe care le-au trasat cărțile senzaționale ale lui Martin Heidegger acelea ale unui antropologist Höberlin, în care se pun problemele în legătură cu existența umană. În fine, un alt grup de cercetări de antropologie filozofică vine din cîmpul Sociologiei. Este vorba de lucrarea de care pomenim, a lui Sombart, *Von Menschen*, în care autorul arată că ceea ce este caracteristic omului — cum vom vedea — este puterea lui de obiectivare, omul care se consideră pe el însuși un obiect, se vede pe el însuși proiectat în afară:

el poate crea din aceste stări sufleteşti, stări de cultură ; la care, un alt sociolog, Leopold von Wiese, care consideră societatea compusă din raporturi inter-individuale, pretinde că realitatea omului şi Antropologia filozofică se va baza mai ales pe raporturile care se pot stabili în diferitele relaţii inter-individuale : raporturi de cooperaţie, duşmănie, luptă, raporturi relaţioniste care constituiesc esenţa societăţii etc. Lată deci două şcoli în sînul şcolii sociologice, raportate la Antropologia filozofică. Contribuţii din Ontologie, Sociologie etc. vin să arate posibilitatea unei Antropologii filozofice, care îşi pune întrebări asupra esenţei omului, cu date, instrumentaţii, mijloace pur spirituale, făcînd abstracţie de cercetările unei Antropologii fizice, ale cărei rezultate am văzut că nu sînt suficiente pentru a ne pune întrebarea ultimă asupra a ceea ce este omul, care este scopul şi rostul omenirii în genere. Trecînd în revistă procedeele de metodă pe care le-am înfăţişat astăzi, ne rămîne să arătăm care sînt criteriile pentru a defini omul.

C. DEFINIŢIA OMULUI

Spuneam că explicaţiile pe care le oferă antropologia fizică ne apar insuficiente pentru a ne da explicaţia generală a naturii omului, şi spuneam că de aceea s-a simţit nevoia, o nevoie teoretică, a unei Antropologii spirituale, filozofice, şi schiţăm cîteva din tentativele moderne de a alcătui o disciplină care să fixeze natura omului, legăturile lui în lumea înconjurătoare şi de aci definiţia sa proprie. Vom examina cîteva din răspunsurile care s-au dat relativ la încercările de a caracteriza omul.

Dintre cele mai vechi este definiţia omului ca animal social, definiţie care se pune în seama lui Aristot şi în care se spune că spre deosebire de celelalte animale, omul are simţul colectivului, colectivitatea însemnînd organizare socială, începere de cultură, prefacerea modului exterior, şi deci omul este primul animal care utilizează astfel colectivitatea pentru începutul de exploatare a naturii.

Dar el nici nu poate trăi izolat — afară de ficţiunile contractualiste din epoca dinainte de Rousseau, după care omul a trăit cîndva izolat, iar după aceea a făcut oarecari concesii, încheind un contract cu ceilalţi tovarăşi ai lui pentru a forma o societate şi prin care şi-a alienat din drepturile lui. Această istorie, atunci cînd s-au făcut investigaţii de ordin etnografic asupra popoarelor primitive, s-a dovedit a fi falsă şi a fi o simplă teorie inventată în cabinet de oameni care n-au avut niciodată contact cu populaţiile sălbatice.

Omul trăieşte în societate. Dar se naşte întrebarea : numai omul trăieşte în societate ? Este acesta un caracter specific şi original al omului ? Într-o carte celebră, publicată acum 50—60 ani, un sociolog francez, Alfred Espinas, a făcut o cercetare ştiinţifică asupra societăţilor animale. Acolo arăta că aproape toate animalele trăiesc în grupuri sociale. Aşadar, nu numai că

omul nu este — așa cum visa Rousseau — o ființă care iese pură din sînul naturii și pe care societatea o corupe, dar chiar animalele trăiesc în societate și cu atît mai mult omul. Sînt diferite societăți. Sînt societăți animale, care au un caracter permanent de organizare, de pildă societatea castorilor, societatea furnicilor, societatea albinelor, care toate cunosc nu numai un trai colectiv, dar chiar o diviziune a muncii foarte specializată, fiecare din grupe își ia o anumită sarcină, ceilalți o completează și viața socială durează pe baza acestei ajutorări mutuale. În orice caz, nu se cunosc animale care să nu aibă măcar o societate familială, compusă din mamă, tată, pui, și care formează o societate atîta vreme cît puii au nevoie de a fi crescuți. Deci definiția care pleacă de la ideea că numai omul este acel Zoon Politikon al lui Aristot nu se poate să aibă nici un fel de valoare de originalitate, deoarece majoritatea animalelor trăiesc în societate și pentru societate [13]. Și tot în antichitate și tot de Aristot, s-a dat altă definiție : omul este un animal rațional, este animalul care judecă, care prevede, care închide contactul lui cu realitatea în datele pe care le oferă în mod imediat empirismul, într-o serie de concepte care sînt utile în lupta pentru existență. Dacă confruntăm această definiție cu psihologiile animale, lăsînd de-o parte cercetările de psihologie animală romantice ale lui Fabre sau Rousseau sau în fine Brehm (Tierleben), în care un foarte facil antropomorfism este pus în sarcina animalelor și după care animalele săvîrșesc o serie de acte savante, — vedem și în cazul acestei definiții că nu este vorba de un caracter specific al omului, pentru că foarte multe din animale au începuturi de inteligență, care dacă nu se exprimă concepte abstracte, în orice caz ele duc la o serie întreagă de înlănțuiri, de concluzii, care arată semnele și structura unei adevărate inteligențe. Iată, de pildă, o serie de fapte din psihologia animală mai nouă. Lăsăm de-o parte iarăși acele fapte, care ar putea fi explicate prin factori asociativi sau prin simpla prezență a memoriei, de exemplu faimoasa metodă a labirintelor, după care un animal este introdus într-o serie de culoare foarte complicate, iar unul din drumuri numai duce spre bucata de hrană ; ei bine, animalul, cîinele de pildă, găsește exact drumul care duce la hrană ; sau, experiențele cu bucata de hrană pusă în dosul unui perete de sticlă într-un vas cu apă în care se găsește un pește : animalul se izbește de cîteva ori de peretele de sticlă transparentă, ca să apuce hrana, dar după cîteva din aceste încercări memoria îl ajută și el rămîne ezitant și nu mai îndrăznește să se repeadă în peretele de sticlă. Acestea sînt chestiuni care se pot explica prin memorie.

Iată însă cîteva exemple, care sînt evident forme de judecată : O pasăre, o gaiță, care vede o pisică mîncînd o bucată de carne, vrea să-i fure carnea, dar pisica e mai puternică decît ea și într-o luptă directă ea ar fi învinsă. Ei bine, atunci întrebuințează un truc : ciupește pisica de coadă, pisica se întoarce, și gaița îi fură carnea. Este desigur o stratagemă, care înseamnă un act de inteligență. Iată un cîine închis într-o cameră, vrea să iasă, el știe ușa care duce afară, dar care are trei zăvoare dintre care două nu fac să se deschidă ușa ; el încearcă rînd pe rînd pe toate trei și apoi știe care este cel care deschide ușa și o deschide astfel. Iată un cocoș care ciugulește cîteva grăunțe, care cad dintr-o batoză, dintr-un sertar care este activat prin apăsarea unei anume manivele ; cocoșul sare pe amîndouă picioarele, deschide sau apasă manivela și-și ia astfel porția de grăunțe. Toate acestea arată că animalele au în structura lor mintală acte de inteligență. De altfel, cercetările recente din psihologia animală tind să arate că deosebirea care părea fundamentală altădată între instinct și inteligență și după care animalele ar avea mai mult instinct, iar oamenii mai multă inteligență, nu este o deosebire calitativă, ci este mai mult o deosebire de grad. Astăzi se tinde să se creadă că natura instinctului și natura inteligenței este aceeași, cu singura deosebire că instinctul lucrează cu soluții tipice stereotipe, că el activează totdeauna cînd este vorba de o situație identică cu alta anterior cîștigată prin experiență sau ereditate, pe cînd inteligența lucrează în cazurile noi, originale, cînd vechile date nu mai sînt suficiente pentru a oferi o soluție instinctivă. Așadar, este o chestiune de deosebire de circumstanțe, amîndouă avînd la bază o serie de experiențe de ordin inteligent, însă operînd în două împrejurări deosebite.

Afară de aceasta, cercetările de psihologie genetică, evoluționistă, arată că evoluția sufletească a omului nu s-a făcut numai într-o singură direcție, pe calea evoluției inteligenței, a rațiunii, așa cum cred psihologii intelectualiști, ci s-a făcut printr-o dezvoltare de la simplu la complex a întregului suflet omenesc, cu tot ceea ce conține el : sentimente, instincte, emoții, putere afectivă mai mare etc. Așadar sufletul omenesc s-a dezvoltat cu tot conținutul și nu numai cu o singură parte, care ar vrea să definească omul în esența lui antropologică, rațiunea. A spune că dezvoltarea rațiunii deosebește pe om de animal este fals, pentru că rațiunea face parte dintr-o structură totală a sufletului omenesc, nu este o singură facultate, care să se dezvolte monstruos în dauna altora [14]. Iată deci cîteva simple

obiecții, care ne împiedică să primim și această a doua definiție, după care omul este un animal rațional.

S-a zis în al treilea rînd că omul este un animal care vorbește, animalul locvace, animalul retor prin excelență, el este singurul animal care știe să se exprime, să-și comunice gîndirea, să aibă talent oratoric, care desfășoară conținutul său sufletesc în expresiuni verbale exterioare ; singurul animal care întrebuințează instrumentul limbajului în expresiunea emoțiilor și comunicarea lor exterioară.

Să fie această definiție adevărată ? Într-o anume privință ea este cam același lucru și se identifică cu definiția anterioară, întrucît limbajul este o exprimare noțională de simboluri abstracte, care presupune o formă de rațiune evoluată. Dar și pentru alt motiv nu ni se pare că această definiție este satisfăcătoare. Limbajul omenesc, ca facultate, ca act psihologic, cuprinde două aspecte : într-un prim aspect, limbajul este o expresie a emoțiilor, o expresie dinamică a stărilor sufletești, care se exprimă în afară prin mimică, gesturi și vorbe, este o prelungire a acestor sentimente, adică o expresie a lor. Dar el nu este numai atît. El este și o convenție, o înțelegere cu ceilalți membri ai societății, ca la aceleași expresii exterioare, să corespundă aceleași stări sufletești sau aceleași comunicări de idei sau exprimări de gînduri. În primul său aspect, limbajul este desigur cunoscut animalului ; și animalele țipă cînd le doare ceva, latră, au o expresie de furie cînd sînt furioase, sau au o expresie de mulțumire, de lingușire cînd simt plăcere. Găsim o gamă întreagă de sentimente, care apar foarte expresiv pe fața sau în vocea animalelor mai evoluate. Au animalele însă un limbaj convențional ? Adică totdeauna aceleași expresii corespund la aceleași exprimări de gînduri ? În această privință evident nu poate fi vorba de o convenție conștientă, dar această convenție conștientă nu există fără îndoială nici în limbajul omenesc ; există însă la unele animale o repetare tipică a acelorași expresii în raport cu aceleași sentimente : la furie cîinele latră, la durere urlă etc. Iată de ce o serie de cercetări sînt de părere că un început de limbaj există și la animale, că limbajul omenesc este mult mai complicat, dar că natura propriu-zisă stă în ființa, în strigătul animalelor și în expresia care se repetă în aceleași condiții cu aceleași gesturi exterioare.

Dacă omul nu este numai un animal rațional, dacă el nu este singurul animal locvace, un grup de filozofi și în special pragmatiștii și cu ei mai ales Bergson [15], au spus că omul ar fi homo faber, omul care fabrică, omul care construiește. Animalele nu construiesc, ele suportă direct intemperiile, tratează

direct natura, n-au nici o legătură cu mediul exterior decît participînd şi reacţionînd cu mijloacele proprii. La om este altceva : între natură şi om se interpune tehnica, o serie întreagă de instrumente cu care omul îşi face o mică industrie, inventă anume tehnici, perfecţionează astfel industria, care a dus la forma actuală de tehnică modernă. Omul aşadar este un animal constructor, iar însăşi noţiunea inteligenţei, după pragmatişti, n-ar fi decît găsirea unor soluţii la o serie de probleme complicate din viaţa omului, inteligenţa nefiind, după Bergson, decît „le moyen de se tirer d'affaire", mijlocul de a găsi o soluţie prin care omul reuşeşte să se strecoare şi să soluţioneze împrejurările în care trăieşte. Să fie oare animalele [16] lipsite complet de acest talent de construcţie ? Mai întîi, şi animalele inferioare construiesc : păsările construiesc cuiburi, animalele îşi construiesc vizuini sau case de adăpostire de tot felul, maimuţele au chiar instrumente cu care reuşesc să se apere, au o serie de instrumente cu care lovesc, altele cu care culeg fructele, altele cu care se ajută la munca lor etc. Prin urmare fabrică. Fabricaţia există în lumea animală în stare rudimentară şi capătă numai o dezvoltare mai mare în cadrul vieţii omeneşti.

Toate aceste definiţii pleacă de la un defect comun. Ele consideră omul ca o prelungire a animalităţii [17]. Spuneam că sînt două posibilităţi de a defini omul : o posibilitate cînd i se acordă că el este un animal perfecţionat, un animal care înseamnă o serie de progrese pe răbojul care constituie progresul omenirii în general, dar atîta tot ; şi apoi o serie de alte definiţii pe care Sombart le numeşte hoministe de la care se pleacă cu ideea că omul este ceva deosebit, care nu poate fi explicat prin perfecţiunile de grad faţă de o anumită structură a vieţii animale. Dar toate aceste definiţii, omul care vorbeşte, omul care construieşte etc. nu sînt altceva decît ideea că omul este un animal care are ceva în plus, deosebitor de restul animalelor. Deci este destul de greu de a pleca de la definiţia care arată omul numai ca o simplă unitate adiacentă la seria evoluţiei animale.

Omul este ceva aparte, este o unitate calitativ deosebită de legea animală, el reprezintă alt aspect, altă structură şi alte legi de evoluţie. De aici o serie de alte definiţii date în antropologia filozofică şi care, spre deosebire de celelalte analize de pînă acum, pleacă de la ideea unei eliberări, de la ideea că omul nu este o maşină oarecare, susceptibilă de legile cauzalităţii, ci este o unitate care se eliberează de mediul exterior, care urmăreşte scopuri care-i sînt lui specifice şi după

care își definește ființa sa în contradicție cu legile fizice, care constituiesc ordinea naturală a lucrurilor.

Din aceste definiții vom analiza cîteva. Iată de pildă cea foarte recentă, pe care sociologul W. Sombart (Vom Menschen) o indică : după dînsul, omul se deosebește fundamental de alte ființe, prin aceea că este capabil de obiectivitate. El poate concepe, spre deosebire de animal, care are raporturi cu mediul exterior numai de acțiune și reacțiune în vederea satisfacerii intereselor organice ; omul vede natura din fața lui după o serie de legi care pot fi oarecum independente de trebuințele lui. Omul poate face știință, poate studia astrele de pe cer, fără să aibă pentru aceasta nici un fel de interes organic, și adeseori în cele mai importante invenții din știința exactă, din matematică sau fizică, interesele directe ale satisfacerii trebuințelor organice nu joacă aproape nici un rol. Deci, omul poate considera natura exterioară ca existînd separat de el, fără s-o supună trebuințelor lui, fără să-și facă din ea o anumită materie pentru satisfacerea trebuințelor sale organice [18]. Dar el nu obiectivează numai lumea exterioară, ci reușește să se obiectiveze și pe sine însuși, reușește să se privească pe sine ca pe un om oarecare, care pentru sine printr-un proces de dedublare a conștiinței, este un simplu obiect al naturii și asupra căruia își poate îndrepta privirea, studiindu-l în ceea ce are mai bun sau mai rău. Fiecare știm despre noi că avem un anumit portret, că avem anumite calități și anumite defecte pe care le putem analiza, ne considerăm că sîntem un altul, o persoană oarecare, care poate fi studiată cu răceală și după legile unei perfecte obiectivități. În acest fel, omul ar fi o ființă obiectivă, ființa care a inventat obiectivitatea, exteriorizare, proiectoare în afară a unei lumi transcendente a propriului nostru *EU* peste persoana noastră și față de care nu putem avea nici un fel de sentiment interesat. Această definiție eliberează oarecum pe om din dependența de mediul exterior, care constituie caracterul specific al animalității și este desigur un progres în constituirea unei antropologii filozofice pe această cale de eliberare.

O a doua definiție este aceea dată de filozoful Max Scheler, care spune că omul este o ființă opoziționistă. Ce înseamnă aceasta ? El zice că animalul este fascinat de mediul exterior, el trăiește oarecum într-un fel de extaz, ca un somnambul, față de mijloacele de existență, față de care nu are decît acțiuni sau reacțiuni, cînd este atacat. Iată de pildă, „tropismul", animalele care sînt atrase de lumină (fluturii, vara sînt atrași de lumină) ; sau „hidrotropismul", adică animale care

sînt atrase de umiditate ; altele sînt atrase către munte, „geotropism" etc. ; este o simplă atracţie fascinantă a mediului asupra animalului. Animalul nu se poate desprinde de mediul exterior : dacă i se pune calului fîn în faţă, el mănîncă puţin din el chiar de e sătul. Celelalte animale îşi desfăşoară activitatea lor în funcţie de această incitaţie, care exercită asupra lor în mod direct o influenţă. Omul este singurul animal care se desprinde din mediu, care lucrează contra mediului, care are un fel de moment de evoluţie printr-o deşteptare, el poate să plece dintr-un loc în care s-a deprins să trăiască, este călător, poate avea alte idei decît ale timpului său, se poate opune printr-un suflet revoluţionar momentului în care trăieşte. Omul zice Scheler — este opoziţionist, el poate zice „Nu" naturii. Acest refuz de adaptare este, după Scheler, condiţia omenească prin excelenţă : acest sentiment critic şi opoziţionist în faţa naturii, care ne permite de a refuza, de a rezista şi de a îndepărta de noi acele condiţii de viaţă, care nu sînt potrivite culturii, sufletului sau reacţiilor caracterului nostru.

Tot în această categorie trebuie puse şi cercetările întreprinse de un alt filozof german, Klages, într-o carte care a făcut multă vîlvă *Der Geist als Wiedersacher der Seele ;* acest autor pleacă de la ideea că viaţa curge în mod continuu, aşa cum o concepe şi Bergson şi toţi ceilalţi filozofi din şcoala lui ; pentru el viaţa este un curent care curge în permanenţă, ca şi pentru Heraclid, această viaţă sufletească este oprită din cînd în cînd pentru a arunca asupra ei un fel de privire retrospectivă sau este încremenită o clipă ; spiritul nostru este în acest sens un obiect de inhibiţie, de oprire a unui curs al vieţii pentru a lua cunoştinţă de ea. Deci conştiinţa nu este decît o oprire, o înăbuşire. Aşa se explică de ce oamenii foarte evoluaţi scad în vitalitate pe măsură ce cresc în materie de cunoştinţe şi gîndire. Cu cît un om este mai reflex, cu atît viaţa este încremenită în funcţiile cunoştinţei, care o opresc şi prin aceasta o debilitează oarecum. Deci conştiinţa noastră, care formează mîndria omului, ceea ce este atributul suprem al acestui rege al creaţiei — cum se spunea în secolul XVIII — ne face într-o privinţă un mare rău : ea împuţinează viaţa din noi, tocmai ca s-o cunoască.

Această idee a lui Klages este reluată de Simmel, care arată şi el că, pe măsură ce conştiinţa creşte, ea este o piedică a dezvoltării vieţii. Oricine are în el o reflectare mai adîncă a conceptelor, constituie o frînă faţă de viaţa, care izbucneşte fără nici un fel de zăgaz şi care se exprimă la fiinţele simple

fără opriri, iar la fiinţele pline de spirit, dimpotrivă, este oprită în mersul ei tocmai pentru a fi studiată şi pentru a forma ceea ce este interesant şi adînc omenesc şi pînă la un punct eroic în viaţa noastră sufletească.

Tot în această privinţă trebuie interpretată şi contribuţia adusă de o care celebră a lui A. Gehlen, care defineşte omul ca fiind animalul sau fiinţa, care este capabilă să ia o atitudine. Aceasta înseamnă că nu este supus în totul intemperiilor naturii, că de pildă nu se lasă gol pe frig, îşi fierbe mîncarea, nu mănîncă fructele direct din copac etc. este prin urmare capabil de a corecta influenţele mediului printr-o serie de atitudini, care creează bunul de cultură. Aceste bunuri de cultură care sînt atitudinile în faţa incitaţiilor naturii, uneori negative, uneori pozitive, formează totuşi, după Scheler, un fel de stiluri de comportări în faţa naturii exterioare, stiluri care corectează natura omului. Omul este creator de cultură, iar cultura este luarea de atitudine în faţa naturii.

Iată un grup de definiţii care toate au ceva comun : omul este o fiinţă care nu cedează direct mediului, nu este o fiinţă sugestionată ; înţeleg prin sugestie orice acţiune de influenţă exterioară, care este primită fără nici o critică. Omul sugestionabil este cel care primeşte de-a gata o influenţă sau o convingere exprimată de altcineva, un argument de autoritate, care este acceptat fără să fie examinat în valabilitatea lui. Omul este un animal nesugestionabil. Aceasta o spun cele trei definiţii analizate pînă acum şi care au ca punct comun faptul că omul se opune unei sugestionabilităţi directe. Aceste trei definiţii reprezintă desigur un progres şi vom vedea că fiecare dintr-însele prinde cîte un aspect al realităţii exterioare şi formează prin aceasta o contribuţie la constituirea unei definiţii a omului, din punct de vedere filozofic şi spiritualist.

Mai examinăm, înainte de a trece la o construcţie proprie în ceea ce priveşte definiţia omului, un ultim răspuns asupra naturii omului, pe care îl dă ştiinţa renăscută medievală a Ontologiei, care se bucură în momentul de faţă de un mare succes. Este vorba de omul ontologic, aşa cum îl concepe în special Heidegger şi Heberlin. Pentru a înţelege cum explică Heidegger rostul omului în existenţă, trebuie să spunem că el se dezvoltă sub o serie de influenţe foarte variabile şi deseori contradictorii. Heidegger a fost influenţat în primul rînd de psihologul catolic Brunettière care întrebuinţase o serie de doctrine tomiste şi care a transmis un fel de gust pentru filozofia medievală, adică Ontologia. El a fost o bucată de vreme adep-

tul lui Husserl şi în această privinţă a făcut studii foarte adînci, care au lăsat în filozofia sa urme din fenomenologia lui Hegel [19], care prezintă multe puncte comune cu aspectul actual al Ontologiei lui Heidegger. În fine, el a descoperit un teolog danez S. Kirkegaard arătînd că existenţa omenească este prin definiţie o existenţă de disperare şi tragedie, pentru că ea este lovită de păcatul iniţial, fără posibilitate de ispăşire : existenţa ei eternă merge către un fel de condamnare permanentă din care nu există posibilitate de salvare.

Luaţi toate aceste elemente la un loc şi formaţi un compot, care dă tocmai doctrina principală a lui Heidegger. Ce îl preocupa pe el ? Să găsească natura primitivă, starea de existenţă care este anterioară dualismului cartezian. Descartes a împărţit realitatea în două planuri : un plan gînditor, care este sufletul şi alt plan, care este materia. Din acest dualism a apărut dualismul „subiect-obiect, care a afirmat, în toată doctrina idealistă de la finele veacului XVIII pînă azi, deosebirea între un obiect care gîndeşte şi o materie exterioară care este obiectul gîndit. Concluziile tindeau să arate că există un divorţ total între lumea exterioară şi concepţia despre ea, că lumea nu este decît reprezentarea mea, deci că lumea este totdeauna viciată de sistemul meu de percepţie, ea este înţeleasă după mijloacele mele proprii şi ca totdeauna formează un aspect subiectiv, care este imaginea mea despre lume. Heidegger vrea să soluţioneze această opoziţie între subiect şi obiect. El arată că există o existenţă generală, pe care o numeşte *Das Sein* şi care este existenţa însăşi şi spre deosebire de fenomenologi, pleacă nu de la esenţa abstractă, ci de la omul concret, de la istoricitatea lui, de la faptul că omul este trecător, omul se naşte şi moare, începe şi sfîrşeşte. Existenţa este oarecum o existenţă proiectată către moarte, *ein Sein zum Tode,* o existenţă care aspiră oarecum către neant, către propria ei nimicire. Dar orice existenţă care merge spre nimicire, este şi o existenţă care are frică de această dispariţie, şi atunci, într-o filozofie care trebuia să fie de ordin pur abstract şi spiritualist, printr-o lovitură de teatru Heidegger introduce deodată filozofia condamnării definitive a omului pentru păcatul iniţial şi arată că orice existenţă, prin faptul că este proiectată către moarte, prezintă ca o caracteristică principală a ei faptul de a avea grijă, acea *Sorge* sau acea *Angoisse.* Prin urmare în existenţa nealterată de nici o caracterizare, de nici o determinare, în existenţa abstractă şi pură, apare la un moment dat timpul care începe şi sfîrşeşte, timpul provocator de tragedii, de grija zilei de mîine, de frica ce urmează oricărei

existenţe. Această existenţă care este cotidiană, care are un aspect concret, spre deosebire de ceea ce concepeau fenomenologii ca un element de esenţă abstractă, această existenţă care nu este separată de existenţa generală, face ca vechea antinomie între subiect şi obiect să nu-şi mai aibă rostul, pentru că existenţa omenească îndreptată către moarte este un aspect al existenţei generale, este plasată de la început în lume şi aceasta formează caracteristica ei principală. În concluzie, după Heidegger trebuie să spunem că omul este un animal înfricoşat. Această frică de nimicirea totală dă omului şi acest aspect al său „eroic", pentru că el face tot ceea ce poate ca să se poată salva, ca să poată evita moartea, care este totuşi fatală, este dată prin însăşi prezenţa factorului „timp" în alterarea existenţei primare ; totuşi, această frică întărîtă pe om şi-l face să aibă acţiuni eroice, care pot duce la ceea ce este mai bun şi sublim în om. Acestea nu sînt poate concluziile directe ale lui Heidegger, dar ele s-ar putea trage, drept concluzii subînţelese din premisele pe care le pune el. Este această concluzie ultimă a naturii eroice a omului care constituie o contribuţie la ontologia omului şi care ne va permite să întreprindem definiţia lui.

După ce am analizat diferitele opinii care s-au emis relativ la natura omului, urmează să strîngem toate aceste cercetări disparate într-o serie de concluzii de ansamblu, pentru a putea prezenta punctul central al cercetărilor noastre din acest curs, din această monografie asupra omului. Am văzut că o serie de definiţii sînt în legătură cu ideea că omul este o continuare a seriei animale, căreia i se adaugă ceva. Alte definiţii, pe care le-am examinat, tindeau către o antinomie [20], către o caracterizare a omului pe bază de caractere specifice. Aceeaşi cale vom căuta s-o urmăm şi noi. Iată cîteva fapte care sînt de natură de a ne îndruma către concluzia de care vorbim. În ceea ce priveşte instinctul de conservare şi aspectul său biologic, cu cît urcăm în scara dezvoltării evoluţiei omului, ni se impune concluzia unei scoborîri a acestui instinct de conservare, a unei devieri pe o serie de căi lăturalnice, care nu se pot satisface cu aceeaşi promptitudine ca în seria animală. De aceea o serie întreagă de filozofi au observat că omul este un animal mai slab, mai debil, mai plăpînd, în raport cu celelalte animale. Instinctul nu lucrează atît de direct, simţurile sînt scăzute, puterea instinctului de conservare este din ce în ce mai slabă pe măsură ce urcăm scara perfecţionării omului. Elanul vital energetic se găseşte diminuat prin prezenţa conştiinţei. Este un fapt pe care l-a remarcat Klages în cartea despre care vorbeam.

Bergson își fundase filozofia sa pe ideea că știința n-a putut ajunge la concepte, decît oprind elanul vital în funcțiunea sa creatoare și luînd o serie întreagă de imagini detașate unele de altele — așa cum e filmul de cinematograf, — imagini care sînt luate din cursul curgerii vieții. Tot așa se întîmplă și în ordinea animală ; încet-încet conștiința oprește curgerea, și la oamenii evoluați puterea bestială a vitalității este adeseori împuținată de prezența conștiinței. Orice fel de act introspectiv de conștiință, orice fel de interiorizare, se face totdeauna în dauna puterii de adaptare sau a puterii de apărare. Aceste cîteva fapte ne duc la ideea că omul trebuie să fie un animal a cărui putere de conservare este în scădere.

Merg mai departe și spun că omul este primul animal absurd, din punct de vedere biologic, adică este primul animal a cărui funcțiune de apărare se întoarce adeseori împotriva lui însuși. Dacă afirmațiile filozofice ale lui Klages le verificăm în cîmpul literaturii introspecționaliste, unde funcționează ca mărită cu lupa posibilitatea omului de a-și pune întrebări lui însuși, de a-și analiza actele, de a-și cerceta tendințele, vom vedea îndată că la oamenii unde conștiința se hipertrofiază, puterea de viață este scăzută în aceeași măsură. Iată de pildă cazul luat din literatură al romancierului Proust, este o imensă contribuție documentară de sondagii, conștiente și inconștiente și întrebări infinite asupra cursului vieții ; este primul conflict văzut în mare, prima experiență psihologică în chestiunea care ne interesează, unde conștiința mărită pînă la proporții enorme punea mereu întrebări și unde puterea de adaptare și apărare a organismului este foarte mică ; este primul conflict între conștiință și vitalitate. Proust, a cărui putere de gîndire și autoanaliză era imensă, a fost toată viața lui un om delicat, debil, bolnav, care nu avea puterea de a face față celor mai elementare nevoi practice. Același a fost cazul, aproape tot atît de celebru, al unui profesor elvețian, Amiel, care ne-a lăsat un jurnal intim și unde aceleași scrutări de conștiință, adînci, subtile în întrebările lui, se fac în dauna puterii practice, voluntare. Amiel se descrie ca un om lipsit de voință, care nu poate să facă față nevoilor celor mai simple.

Toate acestea ne arată că în formele sale de adevărată omenie, omul se găsește dezarmat prin însuși faptul că are o conștiință care îi pune o serie de întrebări, prin cenzura căreia trec toate funcțiile sufletești și către care trece aproape chiar funcția organelor viscerale. Putem preciza că din punct de vedere biologic, omul este un animal absurd, care se întoarce contra instinctului de conservare. Și iată cîteva probe care sînt în aju-

torul acestei prime definiţii provizorii : Întîi şi întîi, omul este primul animal care îşi poate suprima viaţa. Este primul animal care, desprins din puterea oarbă, năvalnică, a instinctului de conservare, într-un moment dat îşi pune capăt firului vieţii. Nu se cunosc cazuri de sinucidere la animale. Se spune în general că scorpionul în panică, alungat, îşi înfige în cap pumnalul cu venin şi se sinucide ; se zice de asemenea că o căprioară alungată de vînător sare într-un rîu şi se înnecă pentru a scăpa de panica produsă de vînător. Acestea sînt cazuri observate pe care tratatele ultimei psihologii animale nu le confirmă, dar chiar dacă le-ar confirma, n-ar avea semnificaţia sinuciderii la om. Sinuciderea la om este totdeauna o soluţie conştientă la o suferinţă ; ea este luată într-o deliberare deplină şi formează o ieşire dintr-o dilemă. Sinuciderea este reflectarea dificultăţilor inexorabile impuse unei existenţe şi ea apare aproape totdeauna ca o soluţie, iar nu ca un act inconştient de panică sau ca un act de frică ; ea este un act meditat, deliberat, care se impune ca orice fapt voluntar, angajînd întreaga noastră răspundere morală. Asemenea acte nu sînt posibile în seria animală, unde instinctul de conservare este prompt ; automat, unde nu cunoaşte nici un fel de întoarcere contra lui însuşi.

A doua serie de fapte care dau de gîndit şi care ajută definiţia dată de noi, definiţie în care cuvîntul „absurd" trebuie să însemne absurd în sensul biologic, adică nesatisfacerea instinctului de conservare, — a doua serie de asemenea fapte sînt fenomenele de ascetism, fenomenele religioase, plecînd de la cel mai simplu în această serie, fenomenul în care prescripţia religioasă indică omului suprimarea sa completă, desfiinţarea sa, intrarea sa în neant ; formula budhistă de „Nirvana", de despersonalizare sau de topire completă în existenţa înconjurătoare, fenomenele acestea de chinuire, de reducere a vieţii, de împuţinare, de suspendare a nevoilor vitale, care formează toată gama foarte variată a fenomenelor de asceză. Sînt o serie întreagă de religii care taie complet orice posibilitate de procreaţie, ca de pildă religiile scopiţilor, sau religiile în care oamenii intră în foc şi se ard cum sînt toate acele groaznice chinuri rituale la popoarele primitive, în care mutilarea subiectului de sacrificiu devine curentă.

Dar chiar dacă luăm religia cea mai evoluată [21], creştinismul, el însuşi conţine o tablă de valori care sînt un antidot vitalist. Creştinismul răstoarnă aproape toate valorile din păgînism, care făceau posibilă dezvoltarea exuberantă a personalităţii, a corpului şi dezvoltarea generală a fiinţei omeneşti. Iată, de pildă, umilinţa preconizată contra orgoliului şi toate cele-

lalte virtuți care făceau groaza lui Nietzsche și în care vedea un început de degenerare a rasei omenești, sînt valori creștine care arată o anumită scădere în afirmarea vitală. Dar nu numai scăderea orgoliului, ci și sărăcia, adică scăderea economică, scăderea puterii economice: „preferă sărăcia", „trăiește în simplitate" etc. sînt prescripții care combat acea revărsare de forțe în afară, care constituie puterea materială a omului. În fine, combaterea plăcerii, simplitatea, asceza, renunțarea, căutarea suferinței, cultivarea suferinței și alte virtuți creștine ne oferă un tablou de valori în care punctul de vedere biologic al dezvoltării vieții omenești este un moment de comprimare, de înăbușire a acestei dezvoltări și un moment în seria care formează afirmarea unui alt aspect al omului, pe care îl vom vedea îndată. Dar tocmai de aceea Christ a fost considerat ca Fiul Omului, adică omul prin excelență; întrucît combătea acel moment în care dezvoltarea asociativă a vitalității și animalității confunda natura intrinsecă a omului cu cea animală.

Ca un al treilea grup de fapte, iată de pildă obiceiul omului de a lua toxice, stimulente, cu toate că știe că aceste lucruri îl duc la ruină, la boală sau la pieire. Și acest fenomen nu este caracteristic doar într-o societate, alexandrină, decadentă, în care alcoolul, tutunul, sau alte toxice, formează un fel de monopol al claselor „subțiri". Etnografia arată că toate popoarele primitive iau toxice: unele mestecă un soi de foaie de cocos sau cocaină; indienii, populațiile cele mai sălbatice din arhipelagul Malaeziei, obișnuiesc să ia hașiș, o serie întreagă de stimulente pe care omul conștient sau inconștient, le ia anihilînd încet-încet instinctul de conservare și tendința către autoapărare. Dacă trecem la o serie de comportări morale, facultăți psihologice, constatăm același lucru: orice conduită omenească este de obicei în contradicție cu expansiunea vitală. Iată de pildă obiectivitatea: independent de interesele mele, independent de elanul meu, eu recunosc dreptatea altuia, existența altuia, existența unui obiect care se găsește în afară de mine, a unei relații care, indiferent dacă îmi place sau nu, există. Aceasta înseamnă a combate aproape orice tendință de afirmare vitalistă; obiectivitatea înseamnă în același timp un început de împuținare a vieții.

Regulile morale, atîta vreme cît sînt în conștiința noastră, palpită de o căldură pe care le-o acordă subiectivitatea noastră, de pasiunea cu care le întovărășim. Dar de îndată ce le-am făcut reguli de precept exterior, ele nu mai au căldură, ele sînt niște prescripții searbede, la care sîntem siliți prin coercițiune să participăm sau să le respectăm; dar ele nu mai sînt

valori morale, ci ni se impun dinafară. Şi atunci, atîta vreme cît aceste valori rămîn subiective, sînt puternice, dar au ceva primitiv în ele, subiectiv şi tind să se obiectiveze în afară. Dar îndată ce s-au obiectivat, ele mor, amorţesc, le cuprinde un fel de scleroză devenind instituţii amorţite, care pierd din puterea de iradiaţie a sufletului nostru. Deci orice obiectivitate este o amorţire, formează între noi şi ele o distanţă, acea distanţă care le face să piardă orice contact de încălzire cu propria noastră convingere, cu propriul nostru sentiment, cu intimitatea sufletului nostru. Atîta timp cît valorile rămîn în sufletul nostru sînt calde, exuberante ; însă îndată ce ies în afară, încetează de a mai avea o valoare de prestigiu moral deosebit asupra noastră. Aşadar, a fi obiectiv înseamnă a pune între tine şi lucruri o anumită barieră, a considera lucrurile ca nefăcînd parte din Eul tău, a nu le îmbrăţişa în toată evoluţia care formează ascendenţa unui om, înseamnă a le considera în afară, străine, pline de indiferenţă deci este vorba de o îndepărtare de orice comunicare vitală cu noi.

Acelaşi lucru se poate spune şi despre fenomenul de sinceritate. A fi sincer, zice Bergeret — un erou al lui Anatole France, — înseamnă ca şi cum ai ieşi gol pe stradă, a te expune în ceea ce ai tu inferior şi a evita orice apărare. Într-adevăr, toată legea vitală a oricărui animal şi om se bazează pe un act de simulaţie, un act de minciună prin care face oamenii să creadă că sîntem furioşi cînd sîntem calmi, calmi cînd sîntem furioşi, etc. ; o serie întreagă de deprinderi, comportări, atitudini care au drept scop de a înşela adversarul în lupta noastră. Nu există sinceritate totală nici faţă de tine însuţi nici faţă de ceilalţi ; există minciuni, simulaţii indispensabile în cele mai elementare raporturi cu alţii. Nietzsche spune că este o necesitate imperioasă de a avea o mască în viaţă. Acea mască o purtăm în fiecare moment : o poartă animalul cînd simulează moartea : insecta care simulează moartea pentru a putea fi evitate de alte animale care nu mănîncă decît insecte vii : animalele care simulează furia cînd nu sînt furioase ; de atîtea ori sîngele rece şi calmul nu este decît o înfăţişare de vitrină, în timp ce înlăuntrul nostru fierbem de indignare şi furie reţinută. Toate aceste aspecte au fost descrise în Psihologie şi ele formează aproape una din ramurile cele mai importante ale apărării noastre. Cu toate acestea sînt o serie de oameni dintre cei mai umani, care suprimă simulaţia şi se comportă cu o sinceritate totală. A fi sincer, înseamnă a-ţi lăsa armele acasă, a combate dezarmat ; cu toate acestea sînt unii oameni care reuşesc să fie sinceri şi cu ei şi cu alţii, şi prin

aceasta să afirme ceea ce este mai important : suspendarea instinctului de conservare care recurge la toate acele artificii ce constituie masca şi atitudinea noastră în faţa raporturilor cu alţi oameni.

Intelectualul [22] este un om care, cu orice risc pentru el, afirmă şi susţine adevărul, aşa cum indică raţiunea şi conştiinţa sa, adică un om care, contra intereselor lui, susţine un punct de vedere. Acest punct de vedere în general se susţine cu o serie de sacrificii. Cine caută adevărul este ca şi acela care caută sinceritatea. Adevărul de obicei este prezentat într-o serie întreagă de aspecte exterioare, care îl fac asimilabil unor societăţi şi unor oameni. A susţine că 2 plus 2 este egal cu 4 întotdeauna fie că ai interesul să susţii acest lucru fie că nu, fie că îţi place sau că nu-ţi place — a recunoaşte un adevăr matematic este un act de îndrăzneală, un act de îndepărtare de la o comportare biologică, care indică pe om ca un animal interesant în general. Dar nu numai atît. Intelectualitatea înseamnă a gîndi lumea prin concepte şi imagini în loc de a gîndi direct, deci a artificializa oarecum lumea ; în loc de a pune „gestul", pui imaginea gestului sau conceptul gestului. Este o substituire artificială, care are în ea un început de degenerare. Intelectualitatea depărtează de viaţă, dar în acelaşi timp ea apropie de conştiinţă şi crează din nou contactul de care vorbeam adineauri între forţa de conştiinţă şi forţa de afirmare a vitalităţii.

În fine, să pomenim şi de actele de eroism, de curaj. Evident că pentru un om perfect lucid, curajul nu e posibil. Dacă cineva ar şti că sută în sută merge la moarte, n-ar îndrăzni — afară de cazul sinuciderii voite — să îndeplinească actul de curaj. Actul de curaj conţine într-însul, cel puţin pentru o bună doză, o anumită distracţie, o anumită umbrire a pericolelor posibile de care nu sîntem în fiecare moment conştienţi. Cineva care ar fi perfect conştient de ceea ce riscă, n-ar îndeplini acel act, sau curajul lui ar fi diminuat cu perspectiva tuturor pericolelor pe care conştiinţa le-ar pătrunde. Dar sînt o serie întreagă de cazuri în care fenomenul acesta de distracţie, de eclipsare a atenţiei, de umbrire a posibilităţilor de pericol, este foarte micşorat. Omul conştient de ceea ce se întîmplă execută atîtea şi atîtea acte care înseamnă o sărire peste instinctul de conservare sau peste actul de gravitate care-l leagă de pămînt, realizînd o eliberare totală, sublimă, care face gloria acestui rege al creaţiei, care este omul.

Iată deci că şi aceste acte, cîteodată avînd o utilitate pentru ţară sau neam, pentru individ sînt puse în dauna instinctului

de conservare şi formează o diminuare a lui. Fenomenul de renunţare conştientă la o serie întreagă de lucruri, renunţare care nu poate intra în logica directă a gestului animal, — animalul vede, apucă, consumă şi isprăveşte, omul poate să domine pofta, poate să domine tendinţa nevoii organice, nevoia intelectuală (curiozitatea), — o serie întreagă de lucruri pe care le poate domina prin inhibiţie ; puterea de suprimare a unei tendinţe în erecţiune formează unul din marile acte de voinţă, care caracterizează omul superior în ceea ce are autentic omenesc. Din aceste cîteva serii de fapte se poate vedea perfect că tocmai ceea ce constituie omul adevărat este această întoarcere contra animalităţii, această desprindere din impulsiunea vitală, această suspendare a urgenţei. De aceea spuneam, în mod paradoxal, că omul trebuie definit ca primul animal absurd, primul animal care e în situaţia de a se desprinde, de a se opune pentru o clipă măcar, instinctului de conservare.

Concluziile care s-ar putea trage dintr-o asemenea caracterizare a omului ar fi mai degrabă pesimiste. Şi într-adevăr, gînditori ca Scheler şi Klages ajung la asemenea concluzii. Ei arată că pe măsură ce conştiinţa opreşte, puterea de intelectualitate, scrupul, interiorizare se afirmă mai puternică în om, în aceeaşi măsură vitalitatea lui descreşte şi că omul, încet-încet omul este sortit din acest stigmat de perfecţionare care în acelaşi timp este şi un stigmat de degenerare, să ruineze speţa şi să ajungă la o dispariţie a acestei speţe omeneşti. Concluziile noastre nu sînt atît de pesimiste. Cînd am spus că omul este animal absurd, este vorba nu de o anihilare totală a vieţii, ci de o suspendare temporară, provizorie, a vieţii. Această suspendare, acest obstacol pus unei puteri năvalnice de viaţă, această inhibiţie, această interdicţie trecătoare a soluţionării unui act de tendinţă vitală, aduce o serie întreagă de complicaţii, care, toomai formează progresul în complexitatea naturii omeneşti. Din dezvoltarea ulterioară a acestui curs se va vedea cum prin aceste acte de inhibiţie, oprind la un moment dat tendinţele, poftele, care îl fac pe om să săvîrşească anumite gesturi, suspendîndu-le o clipă, el obţine o serie foarte importantă de efecte progresiste ; veţi vedea cum se complică încet-încet natura omenească, cum din această complicaţie făcută prin amînare, prin aşteptare, reiese tocmai partea specifică omenească de creaţie şi progres.

Deci concluzia nu trebuie făcută în mod pesimist. Întoarcerea omului contra lui însuşi pentru o clipă, înseamnă asigurarea unui viitor, a unei dezvoltări, în ordinea mai mare a lucrurilor, în ordinea transcendentă a lucrurilor de o altă natură. Fiindcă în adevăr, vom arăta că în fiecare capitol de afirmare spiri-

tuală a omului, faptul suspendării aduce cu sine o serie de complicații foarte interesante, care formează tocmai ceea ce este mai adevărat și mai adînc omenesc. Vom studia, de pildă, fenomenul de amînare în ordinea psihică, adică vom arăta că omul prezintă în structura sa psihică un fenomen de amînare ; el nu este un animal grăbit, el nu-și satisface nevoile repede sau direct prin reflex sau instinct ci, suspendînd actul psihic sub o deliberație oarecare, el obține o serie întreagă de complicații care formează judecata, actul voluntar și toate celelalte acte superioare sufletești.

Vom arăta că în ordinea socială, eliminînd formula animală și impunînd pentru societate o serie de constrîngeri, omul obține efecte cu mult mai importante decît dacă s-ar satisface în mod direct ca animalul. Am arătat cum în ordinea etică, tocmai prin această eliminare, reușește să atingă culmi pe care niciodată animalul nu le-ar putea atinge. Eliminînd relativul, obține fenomenul religios. Eliminînd consumația totală a unei prăzi, omul obține fenomenul economic, adică acumularea, prevederea. Din toate aceste apărări, economice, religioase, estetice, etice, sociale etc., vom vedea cum acest fenomen al întoarcerii omului și suspendării urgenței vitale la un moment dat, aduce această stăpînire de sine, care este singurul fenomen care-l diferențiază de restul seriei animale, determinînd progresul infinit al complicației psihice și a manifestărilor de ordin spiritual și cultural, formînd astfel domeniul propriu-zis al ominiei [23].

D. AMÎNAREA CA FACTOR PRINCIPAL AL PSIHOLOGIEI UMANE

Concluzia la care ajunsesem în lecţia precedentă pentru a defini omul, era aceea că omul este fiinţa care suspendă urgenţa vitală, spuneam chiar că este primul animal absurd, care merge contra instinctului de conservare într-o serie de acte gratuite. Aceasta trebuie înţeles în sensul că omul poate suspenda la un moment dat direcţia rectilinie a instinctului de apărare a speţei pentru o serie de cauze, care au o semnificaţie mai importantă pentru dînsul şi de la care se poate abate la un moment dat. Urmează acum să verificăm această definiţie provizorie, într-o serie întreagă de domenii, care servesc producţiile spirituale şi culturale ale omului. Şi această formă de umanism, de cultură omenească, va fi în fond un fel de raţiune practică, în care toate aspectele lumii morale, de la estetică pînă la religie vor fi trecute sub cenzură, sub punctele de vedere, sub criteriile acestei definiţii, în care vom arăta că aproape toate manifestaţiile privesc anumite aspecte fenomenale ale acestei suspendări de vitalitate, de urgenţă vitală, care reprezintă existenţa omului.

Ne vom preocupa să arătăm felul cum este alcătuită structura psihologică a omului, din punctul de vedere al definiţiei dată în lecţia trecută, subliniind că pe măsură ce fenomenele sufleteşti cresc în complexitate, ele înseamnă anumite fenomene de inhibiţie, de rezistenţă la un mecanism direct de adaptare. Iată, de pildă, cel mai simplu fenomen psihic din viaţa omului, acela pe care-l au şi animalele : reflexul, cu combinaţia de reflexe moştenită ereditar care este instinctul şi în al doilea rînd emoţia. Animalul, ca şi omul, are reflexe. Reflexele sînt anumite mişcări de reacţie cvasimecanică, răspunsuri directe la excitaţii venite din afară şi care se transmit pe calea unui arc reflex nervos, căruia îi corespund anumite mişcări, anumite gesturi. Sînt, după

cum ştiţi, reflexe de apărare : dacă pui mîna în foc, o retragi imediat, dacă începe să te frigă. Tot astfel, reflexele de scărpinare : cînd te mănîncă sau te doare etc. Toate acestea formează răspunsurile cele mai directe, cele mai mecanice, care se pot include într-o concepţie perfect deterministă, perfect cauzală, care nu presupune din partea omului nici un fel de rezistenţă, nici un fel de iniţiativă particulară în raporturile de adaptare directă la natură. Mai simple decît reflexele, nu sînt în psihologia animală decît „tropismele", care sînt fenomene de atracţie directă a unor factori fizici şi pe care le suportă o serie de animale. Aşa, sînt tropisme în legătură cu lumina cînd fluturii năvălesc la lampa aprinsă, avem ceea ce se numeşte un fenomen de fototropism ; cînd o serie de moluşte tind către malul umed al unui rîu sau al mării, avem un fenomen de hidro-tropism etc. etc. Acestea sînt fenomenele cele mai simple. În ele în adevăr că reacţiile fizico-chimice sînt directe, nu implică nici un fel de transformare psihologică.

În ordinea reflexelor însă există totuşi între acest dialog „asociaţie-mişcare", o serie de fenomene de inhibiţie, care pot opri reflexele şi care înseamnă la un moment dat o suspendare a acţiunii psihologice. Sînt de pildă o serie întreagă de acţiuni de ordin central nervos, care-şi au sediul în creier, acţiuni de ordin superior care pot exercita inhibiţii asupra reflexelor. Putem prin voinţă să ne abţinem de a rîde, de a căsca, de a strănuta, de a ne scărpina. Prin urmare există, la un moment dat, o intervenţie voluntară, care poate opri chiar reflexele. În altă privinţă, aceste reflexe nu sînt determinate decît de factorii pur fizici şi de calităţile sau cantităţile lor. O cantitate mai mare de excitant produce un reflex mai mare. Există o lege a iradiaţiei reflexelor : cînd excitantul este foarte puternic şi se exercită de pildă asupra piciorului unei broaşte, el se comunică şi celuilalt picior şi se măreşte. În orice caz însă, toate aceste manifestaţii elementare, care se numesc reflexe, pot fi oprite la un moment dat de voinţa omului, pot fi interceptate, pot fi suspendate.

Acelaşi lucru se poate întîmpla într-o fază mai înaltă, imediat superioară reflexului, care se numeşte reflexul condiţional. Reflexul condiţional este un fenomen descoperit de un fiziolog rus, Pavlov, care constă într-un fel de asociaţii mintale, care au darul de a provoca un anumit reflex. Reflexele simple sînt provocate de prezenţa imediată a stimulentului. În cazul unui reflex condiţional, eu pot să am un reflex cauzat de o imagine, de o asociaţie de imagini. Într-adevăr, Pavlov face următoarea experienţă. El dădea unui cîine de mîncare, însă de cîte ori îi dădea de mîncare, suna un clopoţel. Repeta experienţa asociind-o de

sunetul clopotului ; după un număr de experienţe din acestea, era deajuns ca clopotul să sune, fără ca mîncarea să fie prezentată cîinelui, pentru ca acesta să aibă salivaţia. Acest gen de reflex prin amintire, prin asociaţie, prin imagini, se numeşte reflex condiţional. Pavlov a studiat reflexele condiţionale în toate aspectele lor. Sînt fenomene foarte simple, rudimentare ca şi reflexele propriu-zise, de o calitate ceva mai complicată, prin aceea că reflexul presupune şi un anumit element de imaginaţie, o reprezentare sau o asociaţie, după care se produce, iar nu numai prezenţa fizică obiectivă a stimulentului. Pavlov arată că în cazul reflexelor condiţionale există o serie întreagă de opriri, de suspendări, există fenomene de contra-inhibiţie. De pildă, dacă clopotul care sună este anulat de un alt clopot care sună în acelaşi timp, salivaţia nu se produce ; dacă mîncarea este asociată de un miros de parfum şi se produce un alt miros, reflexul propriu-zis al salivaţiei nu se produce. De asemenea, dacă nu se repetă asociaţia sau nu se întreţine repetiţia asociaţiei între clopotul care sună şi farfuria de mîncare ce se oferă, ea tinde să dispară şi reflexul condiţional cu timpul se anulează şi nu-şi mai produce efectele. În fine, în cazul unor experienţe tactile, adică dacă salivaţia este produsă de o anumită înţepătură într-o anumită parte a corpului, dacă se face o altă înţepătură în altă parte, ea dă o inhibiţie diferenţială şi reflexul condiţional este anulat. Prin urmare chiar în domeniul acesta atît de zoologic, animalic, puterea de suspendare a vieţii psihice încă se poate concepe şi joacă un anumit rol în legătură cu inhibiţiile nervoase.

Tot aşa este şi în cazul instinctului. Instinctul, după ultimele cercetări psihologice şi în special după cercetările şcolii americane Watson, Waren, Sandy etc. este considerat ca un lanţ de reflexe coordonate într-un anumit scop şi adeseori transmise ereditar, adică conexiunea între diferitele reflexe este formată printr-o deprindere care se transmite ereditar. Că instinctul este un lanţ de reflexe, acest lucru se vede foarte simplu : atunci cînd unul din reflexele care constituie lanţul este suspendat, restul nu se mai produce. De pildă, în reflexul mersului, dacă cineva merge şi punînd piciorul nu mai dă de pămînt, el nu mai merge mai departe, nu mai pune mai departe piciorul, are un fel de frică, de panică ; se suspendă continuarea seriei reflexului. La fel la un sugaci, dacă dibuie pieptul şi nu-l găseşte, el încetează reflexul de a mişca gura.

Dar instinctul a fost considerat în psihologia mai veche ca avînd o putere oarecum vitală ; instinctul era o conduită care se făcea cu o precizie minunată, cu o adresă remarcabilă, cu

o putere de execuţie fără greş, care făcea dintr-însul pe unii apologişti ca de pildă Bergson, să-l considere superior chiar inteligenţei. Aceste calităţi de precizie, adresă, fixitate imuabilă, au fost însă în ultimul timp contestate, şi cei care au făcut studii, nu de ordin filozofic gratuit, ci studii precise de observaţie minuţioasă şi îndelungată, au constatat că toate aceste caractere de adresă, de precizie în executare, de neschimbare imuabilă, sînt oarecum relative, fiindcă instinctul are adeseori greşelile lui şi se loveşte de o serie întreagă de obstacole, care-l fac să se oprească din desfăşurarea totală a exercitării lui.

În ce priveşte precizia, vechile prejudecăţi relative la precizia matematică cu care lucrează instinctul se sprijineau pe o serie de observaţii făcute de entomologul Fabre, pe care le reprodusese Bergson, relativ la comportarea unui melinus. Acesta de cîte ori îşi prinde prada, pentru a o putea imobiliza şi a o aduce vie ca să fie mîncată de puii din vizuină, îi făcea o înţepătură direct într-un anumit ganglion nervos, care îi dădea o paralizie, animalul fiind astfel o pradă uşor de transportat. S-a descris cu foarte mult lux de amănunte adresa cu care melinus îşi înţepa prada exact în locul precis pentru a o pune în stare de nemişcare totală. Însă observaţiile ulterioare ale şcolii americane au arătat că adeseori melinus dă greş. Unii cercetători au făcut experienţe pe mii de cazuri şi au constatat că mai mult decît 90% din înţepături sînt greşite, astfel încît prada scapă sau se mişcă, şi deci că nu este vorba de un instinct care merge cu precizie anatomică, ci este vorba de o serie de încercări pe care animalul le face, reuşind de multe ori, alteori nu. Din aceasta se poate vedea că instinctul nu este totdeauna nici imuabil, nici precis, ci este ceva mai suplu, mai elastic şi se poate adapta la împrejurări noi ; adică, reţeta transmisă prin ereditate, procedeul fix, este cîteodată înlăturat, oprit, inhibiţionat, pentru a face loc unui alt proces de adaptare la împrejurările noi.

Vechea deosebire între inteligenţă şi instinct şi care consta în aceea că instinctul lucrează totdeauna cu procedee stereotipe, mereu aceleaşi indiferent dacă mediul este schimbat sau nu, pe cînd inteligenţa este mult mai variabilă, mai elastică, mai suplă, adaptîndu-se la circumstanţe — şi schimbînd procedeele după împrejurări, această deosebire nu este complet valabilă din punct de vedere calitativ cel puţin, fiind vorba de o diferenţă de grad, pentru că după cum inteligenţa adeseori lucrează cu soluţii gata făcute din memorie, tot aşa instinctul este capabil să se adapteze la o serie de variaţii, la o serie de aspecte individuale, la un moment dat şi să lucreze ţinînd seama de schim-

bările mediului sau împrejurările exterioare. Iată deci că instinctul poate fi şi el oprit în exercitarea lui cvasi-fatală, în precizia stereotipă şi se pot găsi o serie întreagă de împrejurări, în care este silit să adopte alte soluţii, alte mijloace, pentru a se adapta la împrejurări. Aşa este posibil şi fenomenul de învăţătură, fenomenul de comprehensiune, de cucerire a unor mijloace de adaptare la mediu sau o soluţionare a unor dificultăţi ; aşa este posibil dresajul la animale şi învăţarea de noi conduite la om.

Iată, de pildă cum mecanismul ancestral este combătut : dacă se pune o hrană într-un acvarium, hrană care este despărţită de animal, de peşte, să zicem o ştiucă, printr-un geam de sticlă, transparent, ştiuca se repede la pradă, dar se loveşte de geamul de sticlă. După ce repetă această experienţă, ştiuca învaţă că nu poate ajunge la hrană şi se opreşte, nu-şi mai dă drumul instinctului moştenit care reprezenta soluţia stereotipă. Tot aşa este metoda labirintelor întrebuinţată de psihologii experimentatori, psihologi americani ; această metodă arată că un animal, căruia i se arată trei sau patru culoare foarte complicate pentru a ajunge la o pradă, din care numai unul duce la pradă, reuşeşte să înveţe care este drumul cel bun, culoarul cel bun, şi evită pe celelalte : aceasta înseamnă că se produce într-însul un fenomen de inhibiţie a conduitei greşite, a erorilor ce ar face dacă ar merge pe celelalte culoare, şi-l face să selecteze ca bun numai culoarul care duce la scopul principal, către prada care e pusă la capătul lui. Se poate stabili un grafic privind numărul repetiţiilor, care formează alte deprinderi, putînd combate instinctele. Instinctul dacă nu se repetă, se artificializează, se atrofiază şi moare. Nici un instinct necultivat nu poate rezista, ceea ce înseamnă că deprinderile noi se pun în calea celor vechi, formează anumite baraje, obstacole şi viaţa sufletească se complică prin acest fenomen de oprire.

Prin urmare, deosebirea între inteligenţă şi instinct nu este decît o deosebire de grad. Inteligenţa întrebuinţează mijloace mult mai variate, instinctul întrebuinţează de obicei reţete gata făcute şi din cînd în cînd, în legătură cu schimbarea mediului şi împrejurărilor, îşi permite să găsească o serie de alte mijloace pentru a se putea adapta la mediu. Din toate experienţele făcute asupra psihologiei animale, în special sînt interesante acelea făcute de germanul Wilhelm Kohl relativ la inteligenţa maimuţelor ; el arată că maimuţa este capabilă de a-şi modifica instinctele după achiziţia unor noi conduite în raport cu anumite nevoi ; aşa, maimuţa poate întrebuinţa un baston sau

mai multe bastonaşe unul peste altul, pentru ca să-şi ia fructele din copac — ceea ce modifică întrucîtva teoria că instinctul se manifestă totdeauna la fel.

Acelaşi lucru se întîmplă şi cu emoţia. Şi emoţia, cu toate că este un fenomen rudimentar, din cele mai simple, totuşi poate fi oprită în desfăşurarea ei, cu toate că se prezintă sub un aspect de violenţă, de impetuozitate, care s-ar părea la prima vedere că n-ar putea fi oprită de nici un fel de obstacol. Într-adevăr, emoţia este o stare sufletească puternică, ce se desfăşoară cu rapiditate, cu un fel de necesitate inevitabilă, atunci cînd apare şi la care intervenţia fenomenelor superioare este adeseori destul de slabă. Iată de pildă fenomenele de furie, ele nu cunosc opriri, stagnări, intervenţii ale fenomenelor superioare sufleteşt, care să le poată opri, se desfăşoară mergînd pînă la ultima consecinţă. Iată emoţia fricii, panica, este de multe ori cu mult mai mare decît pericolul. De aceea emoţia ţine mai aproape de partea fiziologică din noi, de partea animalică din noi ; ea antrenează în desfăşurarea ei mai mult decît sentimentul, decît actul de voinţă, de raţiune, de inteligenţă, de atenţie, dar cu o cheltuială fiziologică cu mult mai mare. Este întovărăşită totdeauna de fenomene de ordin glandular, secreţii foarte abundente de ordin vaso-motric, tulburări în circulaţia sîngelui, pulsul accelerat, paloarea sau roşeaţa feţii etc. Acestea reprezintă totdeauna o expresie fiziologică bine determinată, ceea ce a făcut pe unii psihologi ca de pildă James şi Grange, să spună că emoţia se explică prin ecoul în conştiinţă a unor fenomene de ordin fiziologic, adică apare întîi fenomenul fiziologic, şi apoi conştiinţa îl înregistrează ; adică sîntem trişti fiindcă plîngem, iar nu plîngem că sîntem trişti, — după expresia lui W. James.

Pe alţi psihologi, această violenţă exprimată în fenomene corporale, fiziologice, i-a făcut să se gîndească că emoţia trebuie să fie un reziduu al unor vechi instincte ancestrale dispărute. Atunci cînd frica omului cavernelor de animalele care îl înconjurau şi de oamenii feroci din jur a dispărut ca instinct, a rămas numai un rest al unor stări de barbarie de altădată ; emoţia ţine prin urmare de puterea de exprimare a unor stări care au fost depăşite de ordinea civilizaţiei. În orice caz, ceea ce este evident este că emoţia întovărăşeşte o serie de tulburări în organismul nostru, tulburări care sînt cîteodată de ordin psihologic. P. Janet numeşte emoţia cea mai uşoară dintre nevroze, adică este cea mai uşoară din bolile nervoase, pentru că în cazul emoţiei, omul este complet paralizat şi nu face nici un act util. Iată de pildă în timpul fricii, de ce e nevoie să tremuri, să fii

paralizat, să ai pulsul accelerat, etc. — toate aceste fenomene sînt din contra piedici în dezvoltarea omului într-un moment dat. Emoţia se interpune între instinctul de conservare şi momentul în care s-a produs. Ea este o piedică, îngreuiază mişcările ; sînt oameni care de frică, nici nu pot fugi, după cum sînt alţii care în cazul furiei nu se apără, ci din contra, sînt apucaţi de tremurături care îi paralizează pe loc. Iată o serie de stigmate care arată că emoţia aparţine mai degrabă grupului de fenomene de ordin patologic. Ea este un sindrom de psihopatie [24].

Cum se explică acest lucru ? Cum e posibil ca un fenomen nervos în loc să apere pe om, îl paralizează şi îl pune în situaţia de a nu mai putea să lupte ? Rivers spune că aceste fenomene de ordin cvasi-patologic, aceste paralizii în timpul emoţiei, aceste fenomene inutile şi periculoase care apar în om şi care îl fac să lucreze contra intereselor lui, adică să fie furios cînd trebuie să fie calm, să fie fricos cînd ar trebui să fie stăpînit, toate aceste fenomene sînt rezultatul a două instincte care se inhibiţionează unul pe altul. Iată cazul fricii : omul se gîndeşte dacă e mai bine să fugă sau să atace adversarul care îi provoacă frica ; dar instinctul atacului comportă alte mişcări decît instinctul fugii, şi atunci din neutralizarea acestor două instincte contrarii rezultă starea care pune omul în neputinţa de a se apăra de orice.

Fapt este că emoţia este deseori o suspendare a instinctului vital, este un pericol pentru noi să fim emoţionaţi. Învinge acela care nu este emoţionat, este puternic cel care nu e emoţionat, acela care în momentele grave îşi păstrează sîngele rece, acela care poate să se stăpînească şi să găsească în deplină stăpînire de sine soluţia indicată, acela asupra căruia „războiul nervilor" nu lucrează. Dar emoţia mai poate fi suspendată şi de intervenţia fenomenelor sufleteşti superioare. La diferite cauze care s-au arătat în legătură cu mimica, cu expresivitatea omului emoţionat, şi care după Darwin sau Spencer ar fi resturi din anumite figuri utile pe vremuri, psihologia nouă arată că intervine un foarte important factor social, adică mimica exterioară ; aspectele care le prezentăm noi în societate în momentul cînd sîntem emoţionaţi sînt sau derivate sau înăbuşite de anumite consideraţii de ordin social. Iată de pildă în ceea ce priveşte buna cuviinţă, regula socială, corecţia societăţii, ne opreşte să izbucnim într-un plîns excesiv sau într-un rîs prea tare fiind considerat ca rău crescut acela care rîde prea tare sau plînge prea tare. *Le savoir vivre* comprimă expresia emoţiilor, o opreşte, o inhibiţionează, ea este suspendată, înăbuşită şi nu-şi mai dă dru-

mul sub forma mimicii exterioare. Adeseori societatea nu numai că înăbuşe expresia emoţiilor noastre, dar ea poate chiar să le derive, să le dea alt aspect, să creeze noi conduite, să ne comportăm cu anumite măşti pentru a înşela pe ceilalţi. Iată doi oameni care discută şi care se detestă, dar adesea au interesul să pară foarte amabili unul faţă de celălalt ; ei îşi spun vorbe amabile, politicoase cînd în realitate ar avea dorinţa să-şi spună vorbe grosolane. Iată deci că emoţiile noastre pot avea deviaţii din cauza societăţii, care dă un alt curs expresiei emoţiilor.

Din toate acestea reiese că chiar fenomenele sufleteşti primare, reflexele, instinctele şi emoţiile, fenomene care ţin aproape de fiziologie, care sînt în orice caz la hotarul, la limita dintre fiziologie şi psihologie, ele însile pot suporta anumite fenomene de inhibiţie, şi pe măsura ce ne ridicăm către scara fenomenelor superioare, vom vedea că pe măsură ce viaţa sufletească se complică, pe măsură ce apariţia elementelor sufleteşti de ordin superior este prezentă într-o psihologie omenească, fenomenul de suspendare, de amînare, de neexprimare imediată, de punere în întîrziere a vieţii sufleteşti formează caracterul principal în jurul căruia, ca factor determinant, se organizează întreaga viaţă sufletească.

Iată de pildă un fenomen care este ceva mai evoluat decît reflexul, instinctul şi emoţia : fenomenul de percepţie. P. Janet observă că percepţia este faţă de reflex tocmai triumful acestor acte suspensive în viaţa noastră sufletească. La un reflex, noi nu răspundem decît cînd stimulentul este prezent şi cînd se aplică pe corpul nostru. Reflexul presupune aşadar prezenţa imediată şi categorică a conexiunii cu obiectul care provoacă reflexul. În cazul percepţiei însă, noi observăm fenomenul care ne poate produce pericolul, de la distanţă, de la cîţiva metri, şi nu reacţionăm imediat printr-un reflex, ci aşteptăm ca fenomenul să fie aproape, pentru ca să vedem dacă el poate sau nu să constituie pentru noi un pericol. Percepţia poate vedea de la o distanţă oarecare în ordinea vizuală sau auditivă, ea poate aprecia depărtarea dintre obiect şi noi, deci ea nu se exercită sub forma oarbă a reflexului, ci suspendă acest reflex, aşteptînd ca obiectul să se apropie de noi şi să vedem dacă va fi sau nu un pericol. În acest sens biologic, percepţia face ca reflexul să fie oprit, în orice caz să fie amînat pentru o clipă pînă cînd obiectul care constituie un pericol pentru noi va constitui propriu-zis acest pericol.

Dar percepţia mai este o amînare a fenomenului imediat al reflexului şi din alt punct de vedere : percepţia se deosebeşte

de senzaţie prin aceea că ea are în plus elemente memoriale. Nu este o senzaţie, care are contact imediat cu duritatea unui obiect. Percepţia înseamnă senzaţia plus amintirea unui obiect : recunosc această catedră ca fiind o catedră, pentru că am mai întîlnit-o şi o cunosc. Deci la un grup de senzaţii se mai adaugă amintirea mea că am mai avut contact cu această catedră. Contactul actual imediat este întîrziat prin urmare pînă cînd este confruntat cu un element experimental din memoria mea, pînă cînd recunosc că această catedră este aceea pe care am mai văzut-o. Este un fenomen de întîrziere în datele senzaţiei imediate, pînă cînd ele vor fi recunoscute, legitimate, confruntate cu vechile mele amintiri în raport cu această catedră. Deci elementul memorial care intră în percepţie, o face să fie un element de întîrziere, de suspendare a răspunsului imediat mecanic, aşa cum este în actele reflexe. Dar mai este şi altceva : Percepţia este de obicei o selecţie. Nu percep orice. Percep anumite puncte care se impun prin intensitate, prin durata lor, dar puncte sensoriale, pe care eu le aleg pentru a le percepe. Această alegere înseamnă iarăşi o întîrziere. Nu este o luare de contact imediată, ci este o selecţiune, care mă face să percep după ce am ales ceea ce trebuie să percep, adică obiectele care mă impresionează sau pe care vreau să le percep.

În fine, în al patrulea rînd, există o suspendare psihologică, o întîrziere a fenomenului, adică a răspunsului spontan a reflexului în percepţie, pentru că percepţia are totdeauna o semnificaţie. În manualele de psihologie se arată deseori pentru a evidenţia acest lucru, o figură curioasă : dacă te uiţi la stînga seamănă cu un cap de iepure, la dreapta cu un plisc de raţă ; după cum vrei, percepi pliscul de raţă sau urechile iepurelui. Sînt acele figuri în care se dă de descoperit o anumită altă figură care e încurcată într-un copac sau în dosul unei case etc. acele aşa numite „probleme de rezolvat". Dacă te uiţi mai mult timp, găseşti semnificaţia. Dar în momentul cînd ai găsit-o, n-o mai poţi evita, o vezi mereu. Aşa e în fiecare percepţie a noastră, percepţia trebuie să capete o semnificaţie. Dacă iei un jurnal şi-l pui drept, vezi că nu e un jurnal ; dar dacă-l întorci invers atunci sînt o serie de litere, de pete de culoare, fără nici un sens. Un tablou are un aspect oarecare. Dacă îl întorci, el reprezintă o serie de pete de culoare care nu pot fi încadrate într-o structură.

Prin urmare, totdeauna percepţia are o semnificaţie. Pînă găseşti această semnificaţie, actul sufletesc e suspendat. Găsirea semnificaţiei constituie realitatea percepţiei mele. Ea are în general o formă sau o structură. După cum privesc un număr de

puncte pe bolta înstelată, formez constelații, formez forme, le iau două cîte două sau cîte patru și formez romburi sau alte figuri. Există chiar o școală gestaltistă care spune că această precizie a formei este oarecum vitală, însuși sistemul nostru nervos este făcut în așa fel încît noi nu percepem linii deosebite : într-o pădure nu percepem copacii izolați, ci percepem pădurea deodată. Tot așa, percepția are o formă. Dar ca să poți încadra această formă îți trebuie un timp oarecare : se întîrzie pînă se formează configurația, care dă structura percepției.

Iată deci că în aceste cîteva elemente simple ale psihologiei umane, se vede fenomenul acesta de suspendare, de întîrziere, și se va vedea, dacă ne urcăm pe scara psihologiei la fenomenul de atenție, sentiment, voință, act voluntar, fenomenul de suspendare este mult mai mare, deliberația începe, fenomenul de așteptare este foarte important și el constituie fundamentul, condiția primordială, în care se organizează într-o structură originală și specifică întreaga psihologie omenească. După ce vom face acest examen, veți vedea cum toată psihologia poate fi privită sub forma aceasta de întîrziere a actului mecanic spontan și imediat primar și că toată această analiză psihologică aduce un nou argument al definiției generale, pe care am dat-o omului.

E. ETICA PRIVITĂ CA RĂSTURNARE A RAPORTULUI DE FORŢE

Ne-am ocupat de fenomenul de amînare, ca fiind la baza evoluţiei psihologiei umane. Trecem astăzi la fenomenul etic ca manifestare spirituală omenească, spre a vedea care este fondul ei şi întrucît se poate racorda la ideea generală care ne preocupă, sensul umanismului sau ominiei. Ceea ce izbeşte în primul rînd pe cel care cercetează fenomenul etic, este varietatea răspunsurilor care s-au dat ca soluţii etice în raport cu substratul acestui fenomen. Cunoaşteţi butada lui Pascal : ceea ce e moral dincoace de Pirinei, este imoral dincolo de Pirinei ! Cunoaşteţi scepticismul moral, care arată că într-o epocă un lucru este considerat moral şi în alta ca imoral. Dar deasupra acestor variaţii şi a acestor răsturnări, care ţin de structura culturală şi sufletească a epocilor, există totuşi un substrat uniform, un fenomen de permanenţă de eternitate, care se găseşte în fenomenul etic. Există o unitate a fenomenului etic în sine. În toate societăţile, în toate timpurile şi la toţi oamenii, un anumit gen de conduită omenească este considerat ca moral şi vom vedea îndată care.

Fenomenul etic se prezintă în două feluri :

Într-o formă subiectivă, sînt luptele, destrămările de conştiinţă, acele deliberări interne cunoscute sub numele de cazuri de conştiinţă, care formează acele cazuri de luptă de ipohondrie morală, care constituiesc întrucîtva aspectul fenomenului etic din punct de vedere subiectiv. Apoi există un aspect mai pozitiv, acele reguli de morală care există în afară de noi, care au obiectivitate, chiar un criteriu de presiune, de constrîngere asupra noastră, fac parte din acele sancţiuni sociale, care nu au severitatea sancţiunilor juridice, au un caracter mai difuz, mai lăbărţat, mai platonic, dar care totuşi sînt prin puterea lor de izolare a oamenilor şi agenţilor sancţionaţi de aceste reguli, de

o importanţă deosebită ; ele se impun într-un anumit fel conduitei noastre. Ne interesează mai mult conduita exterioară, adică regula care sancţionează preventiv sau penal, un anumit fapt al nostru. În orice caz, şi în aspectul subiectiv şi în aspectul obiectiv, fenomenul etic urmăreşte să întrebe care este mobilul acţiunii noastre, care e mobilul în momentul cînd facem un act moral ? La aceasta s-au dat o serie întreagă de răspunsuri. Istoria dogmelor etice este prezentă ca să arate toată varietatea sistemelor filozofice. Vom analiza foarte pe scurt trei sau patru din ele :

Întîi vom analiza acele răspunsuri, care pun la baza fenomenului etic morala simpatiei. După aceştia, simpatia este fundamentul conduitei morale prin excelenţă. Nu există conduită morală, care să se bazeze pe un act egoist. În toată această varietate de răspunsuri, nu veţi găsi în nici o societate o morală, care să se fundeze egoist şi care să spună că este moral acel act care tinde la o anumită expansiune egoistă, personală. Există o morală a personalităţii. În sistemele şi tratatele ultimilor ani ai secolului trecut se întîlnea ca imperativ etico-social : caută să devii o personalitate, în sensul ca să dezvolţi în tine acele fenomene, care te fac un om perfect, adică acelea care te fac să te gîndeşti la ceilalţi. Chiar acest personalism închidea într-însul o idee de simpatie, o idee altruistă. S-a zis că partea morală este devotamentul pentru alţii, pentru societate luată în abstract, în orice caz este vorba de o revărsare, de o debarasare a egoismului nostru, de o putere de generozitate specială creată de simpatie.

Această morală a simpatiei nu poate fi acceptată pentru o serie întreagă de motive şi anume : Întîi, pentru că este vorba de o morală a spectatorului iar nu a agentului etic. Nu este vorba de acela care face acţiunea, ci de acela care priveşte cum se face acţiunea, fiindcă simpatia înseamnă felul cum privim noi un anumit act al cuiva, în care se transpune sau nu din punctul de vedere al simpatiei, suferinţa sau plăcerea altcuiva. În al doilea rînd, simpatia nu poate explica toată gama variată a actelor etice. Cum remarcă Max Scheler nu intră în simpatie toate acele acte morale, care se raportează la noi — înşine şi totuşi sînt acte morale, intră numai cele care se raportează la alte persoane. Iată deci că soluţia aceasta a simpatiei se loveşte cel puţin de două obiecţii fundamentale.

O altă soluţie este veche, cea mai bătrînă din soluţiile filozofice, vechea soluţie eudemonistă[26] care a apărut epicuristă cu Epicur, individualistă cu Aristip din Cirenaica, în fine, soluţia care pune la baza actului moral un fenomen de plăcere : nimeni nu poate fi moral, decît dacă e fericit ; nimeni nu poate

face un act moral, decît dacă e însoţit de o anumită satisfacţie a conştiinţei ; fie chiar chinul, care formează pentru atîţia şi atîţia din eroii morali o anumită voluptate, această plăcere este care fundează în primul rînd actul moral. De obicei, soluţia aceasta care a fost formulată de Aristip din Cirenaica sub titlul „suveranitatea momentului", adică fă aşa ca să fii mulţumit în momentul în care faci, s-a extins apoi la plăceri de ordin superior, (satisfacţiile morale la Epicur), la punctul de vedere utilitarist în morala lui Bentham unde lua şi un caracter social (lucrează aşa ca rezultatul acţiunilor tale să fie cît mai util pentru societate) : orice act social este un fenomen de plăcere.

Însă, a pune fericirea la baza moralei este cel puţin exagerat. Mai întîi, după o psihologie reală, nu abstractă, omul nu caută fericirea cînd comite un act moral, ci urmăreşte un anumit scop, scopul în sine, iar nu fericirea în abstract. Sînt rari aceia care caută fericirea pentru fericire. Fericirea se compune dintr-o serie de fenomene de viaţă, ea nu se compune dintr-un principiu realizat integral sau din urmărirea lui conştientă şi voluntară. Deci a vorbi de goana după fericire, înseamnă a vorbi de un suflet chinuit şi egoist, care îşi propune o serie de soluţii : dar care nu au nimic real în ele, pentru că fiecare din noi urmăreşte o serie de scopuri, care pot cîteodată să se întovărăşească de fericire, dar care nu formează fericirea însăşi. Cum remarcă Hartmann, plăcerea este un întovărăşitor al actului moral, ea nu este însăşi mobilul lui. Adesea actul moral împlinit ne lasă în conştiinţă o anumită satisfacţie dar nu înseamnă că goana după această satisfacţie formează mobilul actului moral prin excelenţă.

La aceasta trebuie să adăugăm că sînt aspecte tipologice ale creaţiei, după care unii oameni de naturi austere sau ascete nu au plăcere decît în chin, în suferinţă, caută în executarea actului moral acele momente penibile de zbucium şi de suferinţă. Aşadar şi această soluţie este alături de etică, este o soluţie paraetică.

O altă variantă a soluţiei euedemoniste este morala aşa numită vitalistă, pe care au prezentat-o doi gînditori, unul într-o soluţie brutală şi crudă, Nietzsche, altul într-o soluţie mai suavă, mai dulce, filozoful Guyau. După Guyau morala reiese dintr-un prea plin de forţe. Ea are loc în naturile bogate al căror conţinut se revarsă în afară şi fecundează în jurul lor prin acţiuni bune tot ceea ce întîlnesc. Deci nu este nevoie ca morala aceasta a puterii de viaţă să fie obţinută prin obligaţii morale, care ne impuneau : asta să faci, asta e voie să faci, asta nu e voie

etc., nici printr-o sancțiune, care să pedepsească atunci cînd obligația aceasta a fost călcată. Sistemul său ar fi „schița unei morale fără obligație și fără sancțiune", o morală plăcută, făcută din viață, din tinerețe, generozitate, care ar crea morala fără să vrea, fără intenție printr-o simplă funcționare a unei puternice structuri sufletești. Nietzsche n-a avut aspectul acesta de suavitate feciorelnică, așa cum îl găsim la Guyau, filozof tînăr, la 30 de ani, bolnav de ftizie. El a luat aspectul unui sistem de morală crudă ; morala stăpînilor care-și pun călcîiul pe pieptul învinșilor, tot dintr-un prea plin de forțe, dar forțe brutale, imperialiste ; regula morală o susține o sancțiune aspră și care este în genere raportul de forțe între un învingător și un învins.

Examinată mai deaproape, această morală vitalistă este o morală a egoismului și ea se lovește exact de aceleași obiecții ca și morala soluțiilor simpatetice. Și într-un caz și în celălalt e vorba de personalități care fac morală fără să știe, așa cum albinele fac miere, adică jucîndu-se, creind printr-un fel de ingeniozitate agreabilă, acte de morală.

Toate aceste soluții la un loc, și eudemonismul și simpatia și vitalismul, au un singur defect : toate sînt sisteme morale prea directe, prea nemijlocite. După ele, omul s-ar determina de atracția unui mobil moral făcut din plăcere, sau din prea plinul de viață, ori simpatia către cineva, așa cum intră fluturele vara în lumina lămpii, atras de un fel de tropism, și s-ar declanșa direct prin aceste acte.

Fenomenul moral este mult mai complicat. El presupune un dezechilibru, o spărtură în sufletul nostru, în două categorii : este în actul moral un anumit aspect de obligație, de austeritate, o voce care trece dincolo de elementele plăcerii sau simpatiei sau vieții și care ne poruncește, așa cum a văzut-o bătrînul Kant, sub forma unui imperativ categoric o serie de impulsiuni pe care pînă la un punct avem libertatea să le comitem sau nu. Morala lui Kant este bazată pe imperativul datoriei. După exemplele luate din *Critica Rațiunii Pure*, el a scris o filozofie pură, și acolo a analizat în special două feluri de imperative : imperative ipotetice și imperative categorice. .Imperativele ipotetice sînt acelea pe care le indică dorințele noastre, utilitatea noastră : este un imperativ ipotetic, cînd un doctor prescrie și ordonă unui bolnav să ia cutare doctorie spre binele lui. Aceste imperative ipotetice fac parte din materia lucrurilor. Kant distinge între materie și formă. Imperativele ipotetice sînt materiale, efecte, ale sensibilității. Am zice astăzi : ale dorințelor noastre, ale nevoilor noastre organice, sufletești, cu caracter afectiv. Dar

deasupra lor sînt o serie de alte imperative, care nu privesc materia, utilitatea sau plăcerea dorințelor noastre, ori utilităților noastre, ele sînt formale, ele au universalitatea unei judecăți logice, pe deasupra oricărui accident momentan ; ele se impun de la sine, sînt valabile pentru toți oamenii și au un caracter aprionic de eternitate. Cum anumite categorii impun la o strigență logică, tot așa sînt o serie de judecăți morale, imperativele acestea categorice, care sînt obligații pentru noi, datorii pentru noi și care sînt făcute așa încît fără să se dea un motiv măcar, nu numai să nu arate actul moral ca determinat de o plăcere a noastră, dar nici măcar să nu aibă la bază o motivare oarecare ; actele morale sînt făcute și au ca exprimare oarecare : „trebuie pentru că trebuie".

În cartea sa *Cele două surse ale Moralei,* Bergson spune că forma aceasta a datoriei, „trebuie pentru că trebuie", are la bază un fel de psihologie militară. Numai în comportarea militară se dau astfel de ordine ; este ceva de militarism în această obligație oarbă, de imperativ categoric, pe care o impune Kant — la baza fenomenului etic. Este vorba așadar de o poruncă a conștiinței, care are aspectul unei corvezi penibile, greu de executat și pe care trebuie s-o purtăm indiferent dacă este grea sau ușoară, pentru că așa ne poruncește această voce mistică, numită „imperativ categoric", care vine parcă din afara lumii, care nu are nici o realitate psihologică, pentru că rareori dacă analizăm viața noastră, activitatea noastră, putem găsi o conduită în care să lucrăm în felul acesta, adică trebuie să facem ceva pentru că trebuie, un caracter formalist, de universalitate, derivînd dintr-o voce stranie care este tocmai acest imperativ categoric.

De aceea morala kantiană, care ține seama de un element pe care eudemoniștii îl neglijau, elementul obligației morale care împinge pe cineva la un moment dat să facă o acțiune și să-și refuze orice element de plăcere, de interes, de utilitate, are și ea totuși un mic defect, acela că dacă actul moral are într-însul această noțiune de obligativitate, el totuși, spre deosebire de regulile juridice, se face cu un oarecare element de plăcere. Actul moral se face, cu oarecare libertate, fiindcă ne place. Există în actul moral două elemente : elementul de coercițiune — așa cum descriu morala sociologii și în special Dürkheim și Levy Brühl ; dar se mai întîmplă că regula morală are o atracție un caracter emotiv : o facem pentru că ne împinge ceva sau cineva s-o facem, nu este un act de repulsie pentru noi. Iată deci o soluție dublă care ține seama și de indicațiile pe care le dădeau eudemoniștii și de morala obligațională a lui Kant [27].

Sistemul care încearcă astăzi să concilieze aceste două aspecte ale actului moral este morala lui Max Scheler, formulată într-o carte de acum 30 de ani *Der Formalismus in der Ethik und materielle Wertethik* în care el se aplică în cazurile particulare ; ţine seama de simţurile noastre, are un caracter afectiv, este ceea ce numea Pascal *La Logique du coeur,* nu este logica puritanului care era Kant. În afară de aceasta, nu este numai o etică materială, ci şi o etică a valorilor. Punînd anumite valori de ordin moral în faţă ele ne atrag. Noi le preferăm, îndeplinim un act liber, facem acte morale pentru că aşa ne place nouă, fiindcă le-am voit. În al treilea rînd, aceste valori au un fel de obiectivitate, şi Scheler a insistat asupra acestui lucru. Un lucru este valoros nu pentru că îmi place mie, ci valoarea în sine poate fi un fenomen abstract, o entitate abstractă, care ni se impune, care e în afară de noi ; şi în fine, această valoare pentru că stă în afară de noi, are un caracter oarecum aprioric. Ea se impune, pentru că cere de la noi înainte ca noi s-o apreciem, o anumită regulă, o anumită logică în raport cu însuşi conţinutul acestei valori. Privit însă astfel, sistemul lui Scheler este o revenire [28] la vechiul eudemonism, este tot introducerea unei etici afective, sentimentale. Valoarea aceasta este obiectivă, dar nu ne obligă, pentru că în fond ea se leagă de un agent, de un anumit om, este cunoscută şi încarnată în persoana unui om, deci ea capătă un fenomen de individualizare.

Trebuie reţinut din toate acestea, că esenţa actului moral se găseşte în răspunsurile pe care istoria pînă acum le-a dat, de o parte în obligaţia de a face un lucru care ţine de regulă socială şi în acelaşi timp de o tendinţă anumită, de o aspiraţie plăcută a noastră, un moment de satisfacţie, cînd săvîrşim un act moral.

Dar actul moral este şi altceva, şi aceasta este interesant pentru noi, — actul moral este în general un dezechilibru [29] sufletesc, psihologic, la un moment dat. El este un fenomen de antagonism între două tendinţe : între o tendinţă care ţine de realităţile vieţii noastre psihice, plăcerile noastre, de pasiunile noastre, de refuzul nostru de a lucra într-o anumită direcţie, şi de anumite obligaţii imperative, pe care le avem ca să lucrăm în felul acesta. Este aşadar o stare de echilibru, care are la bază două elemente mai ales : întîi un element de demonism, — înţeleg prin aceasta tentaţia de a face mai bine decît ai făcut pînă astăzi, — actul moral nu este un act de conformism, un act gregar, un act de turmă, el nu înseamnă a urma o regulă migăloasă a unei societăţi la un moment dat, ci el înseamnă a depăşi întrucîtva această regulă ; actul moral înseamnă a prefera o valoare în locul unei realităţi sau a prefera o valoare în locul altei valori ;

valoarea pasiunilor este depăşită şi în faţa ei se ridică tentaţia demonică a unei valori superioare, care o întrece. Este vechiul conflict cornelian între datorie şi pasiune, conflict într-o stare reală şi o stare de valoare.

Dacă conflictul poate fi între două stări de valoare, o valoare mai mică a moralei de moment şi o valoare aşa cum o judec eu, în sufletul meu, ca fiind valoarea superioară prin excelenţă, şi contra valorii conformiste şi gregare eu pun valoarea superioară a conştiinţei mele printr-un act de rebeliune şi la urmă printr-un act de resemnare şi asceză ; avem atunci, mai tîrziu, tendinţa de a depăşi valoarea normală şi apoi în al doilea rînd momentul moral are o a doua etapă, o a doua formă, anume, că el se soluţionează printr-un act de resemnare, de renunţare, de înăbuşire, de oprire a tendinţelor mele, adică printr-un act de asceză, de călugărie sufletească, în care eu renunţ la ceea ce formează plăcerea mea de astăzi sau legătura mea de conformism cu atîtea şi atîtea aspecte, şi iau o altă valoare, care mi se pare superioară prin imperativul pe care mi-l oferă şi soluţiile pe care le aduce ca un fel de atracţie fascinantă asupra conştiinţei mele.

Iată deci că actul moral trebuie văzut în această bicoloritate. El se găseşte cuprins între tendinţa demonică şi refularea oricărei stări care ar însemna pentru mine un element de plăcere şi soluţia de asceză, care este sfîrşitul oricărei hotărîri morale, care în ultimă instanţă este aproape totdeauna o renunţare a unei plăceri pentru o plăcere de alt ordin şi de altă clasă sufletească.

Odată determinat fenomenul moral din punct de vedere intim, urmează să ne întrebăm care este conţinutul lui, şi aci este partea în care istoria Eticii n-a avut aproape niciodată vreun răspuns. Ni s-a spus : este moral atunci cînd avem plăcere, cînd înfruntăm o anumită tendinţă a sufletului nostru pentru o alta mai înaltă. Dar nu s-a spus niciodată, care este conţinutul actului moral, pentru ce se face şi care e semnificaţia lui. Ni s-a mai spus că această semnificaţie a actului moral este de a înăbuşi şi răsturna raportul de forţe la un moment dat. Mă voi explica imediat.

Contractul [30] nostru cu realitatea exterioară se manifestă printr-o serie de rezistenţe dinafară. Este real ceea ce rezistă. Nu putem găsi altă definiţie realităţii din afară de noi, decît că ea nu este o pastă maleabilă tuturor dorinţelor subiectivităţii noastre ; nu putem face ceea ce vrem cu ea. Ea se opune. Rezistenţa este caracterul cel mai important al stării de realitate. Contactul nostru cu realitatea, aşadar, se face cu o putere, cu o forţă care

ne rezistă. Avem percepţia forţei, atunci cînd avem percepţia realităţii. Această forţă, pe care nu putem s-o înăbuşim, s-o îngenunchem dorinţelor noastre, capriciilor noastre şi care rezistă, ni se impune printr-un fel de prestigiu. Orice forţă, ne impune ca un fel de valoare şi sîntem tentaţi a identifica forţa cu valoarea. Sînt fel de fel de valori, fel de fel de forţe sau puteri în realitate. Există forţe fizice, puterea fizică, sănătatea, puterea psihică, forţa de caracter, de inteligenţă, forţa economică, bogăţia ; capitalul prin el însuşi este un instrument, care dă satisfacţie unor dorinţi şi posibilitatea de a acţiona în atîtea feluri. Există de asemenea o forţă politică, consistînd din autoritate şi popularitate ; există o putere estetică, frumuseţea. Frumuseţea poate obţine atîtea şi atîtea lucruri prin fascinaţia ei.

Iată atîtea serii de puteri, care se impun şi de care ne lovim în lupta noastră de a transforma realitatea înconjurătoare într-un instrument docil nouă. Dar puterile tocmai pentru că există încep să devină tiranice, ele tind să abuzeze de forţele lor, ele tind să devină desfăşurări deosebite care caută să anihileze ceea ce este înconjurător. Disciplina care studiază desfăşurarea forţelor în genere şi raporturile de forţe este Politica. Politica este arta de a avea o forţă, de a cuceri forţe, de a domina, de a conduce, în orice domeniu. Există o politică şi în amor şi în comerţ etc. există raporturi de forţe între doi oameni, fie că sînt în relaţii de dragoste, de comerţ, etc. Aceste raporturi de forţe se exercită unele faţă de altele. Cine din noi nu simte ascendentul cuiva, seducţia cuiva, puterea de sugestie a cuiva ?!

Există în toate raporturile un anumit exerciţiu de forţe şi fiecare luptă ca să domine el pe celălalt sau societatea întreagă. Studiul acestor conduite este Politica. Ea este o legătură de puteri, sau cum spun Germanii *Ein Machterkentniss*. Carl Schmidt a arătat că politica este împărţirea oamenilor în două categorii : ai noştri şi ai voştri ! Care din noi nu luptă ca să obţină ceva de la altcineva, într-un anumit domeniu oarecare ? El face politică. Întrebuinţează cele două arme specifice politicii : ura, forţa, brutalitatea, sau şiretenia. Acestea sînt cele două arme eterne ale politicii din totdeauna. În raporturile dintre oameni seducţia sau cucerirea prin plăcere sau talent, sau pur şi simplu intimidarea prin forţă a aceluia cu care eşti în raporturi, aceasta e politica ; şi politica e bine să existe, pentru că ea este o perpetuare a biologicului, este o continuare a forţelor în natură şi societate [31]. Cînd politica este pură, ea trebuie să uzeze de aceste două simple arme : şiretenia sau brutalitatea.

În fața ei se ridică morala. Ea nu mai admite raportul de forțe pur. Ea nu mai admite raportul după care unul pentru că este frumos dictează altuia care este urît, raportul după care unul pentru că este bogat dictează altuia pentru că este sărac, unul puternic dictează altuia slab etc. Morala tinde să răstoarne aceste raporturi de forțe.

Nietzsche a criticat deseori din acest punct de vedere creștinismul, pentru că a răsturnat valorile de splendoare păgînă, de expansiune puternică și imperialistă a omului, le-a transformat în valori de umilitate, care duc la degenerarea speței și rasei. Dar cînd făcea acest lucru, Nietzsche făcea politică, iar nu morală. Punerea forței contra forței este politică, pe cînd combaterea forțelor în toate relațiile omenești, aparține moralei [32]. Nietzsche vorbea de morală, dar el crea o politică.

Morala se bazează pe altceva. Ea e răsturnarea valorilor bazate pe forță De ce e necesar ca să apară în conduitele omenești fenomenul etic ? Am văzut că faptul politic este necesar în orice suflet pentru că conservă impetuozitatea biologică [33]. Faptul etic este venit tocmai ca să-l atenueze, ca să-l facă posibil. Dacă n-ar fi faptul etic societatea ar fi — după vechea expresie a lui Hobbes — războiul tuturor contra tuturor. Dar mai este și altceva : nici nu s-ar putea desfășurare de forțe fără să aibă la locul ei apariția moralei ca o contrabalansare a forței. Un om care a suportat forța cuiva, care a fost lovit, jignit, care a suferit de la cineva sau de la ceva, printr-un mecanism special al reacției întîrziate, el transformă suferința lui de moment mai tîrziu într-un fenomen de resentiment. Ce înseamnă resentimentul ? Înseamnă că un om care a fost lovit, n-a putut să se răzbune, să se ușureze imediat, pentru că se găsea într-o inferioritate de forțe. El nu putea să răspundă imediat, pentru că celălalt era mai puternic sau fiindcă celălalt îi impunea prin prestigiul lui, sau prin atracția lui chiar ! Reacția se întîrzie, durează o bucată de vreme și se transformă în resentiment. După cum au observat Scheler și Nietzsche, în acest resentiment stă adeseori fundamentul cel mai important al fenomenului etic ; morala resentimentului. Cineva care a fost lovit, dorește dreptate ; cineva care a fost bolnav, dorește sănătate ; cineva care a fost sărac dorește bogăție, sau invers. Umilința și sărăcia trebuie să fie la baza oricărei societăți [34]. Fenomenele de resentiment, care n-au găsit o anumită expresie de ușurare în momentul inferiorității de forțe în care se găsea omul printr-o reacție întîrziată devin o răzbunare, un resentiment care stă la baza aproape a tuturor actelor morale [35].

De aceea în toate moralele veți găsi două serii de manifestări, care sînt considerate ca imorale :

Sînt întîi acele desfășurări de forțe libere : nici o morală nu admite strivirea celui slab de către cel puternic. De asemenea sînt fapte imorale acelea care nu îmblînzesc raportul de forțe, adică acelea care refuză să dea ; tipurile de oameni egoiști, care caută mai mult să ia decît să dea, aceia care ascund în turnul lor plăceri, se asigură ei în primul rînd, fără să ajute cu nimic ușurarea suferinței comune. Oamenii sau actele de imperialism, și actele de refuz, de egoism, sînt în genere în toate societățile considerate ca acte imorale.

În schimb, morala vine și răstoarnă valorile de forță. Ea spune : Adevărat, forța fizică e bună, dar nu e numai aceasta ; există și o alta. Frumusețea este un lucru admirabil, dar și omul urît poate trăi. Inteligența este un lucru superior, dar și celălalt om, care nu e inteligent are un loc în viață. Morala creștină pune în locul acestei desfășurări de forțe o serie de alte valori care sînt substituite valorilor de forțe propriu-zise. Vi se pare curios ca creștinismul [36] să vină să spună : Fericit cel sărac, fericit cel prost, fericit cel bolnav, fericit cel ce suferă ! Toate acestea sînt compensații etice la libera desfășurare a forțelor, fără de care societatea și sufletul nostru în interiorul lui n-ar fi decît o junglă sălbatică, un carnaj, un masacru. De aceea manifestările morale caută aceste compensații. Puterea fizică este stimabilă din punct de vedere politic ; dar din punct de vedere moral este stimabilă tocmai acea acțiune care oprește acțiunea fizică, adică onoarea : să nu combați pe cel slab ; cavalerismul : să nu strivești pe cel care depinde de tine ; să suferi și să înțelegi suferința.

Sînt prețuite puterea psihică, inteligența, personalitatea dar și simpatia, mila, adică valori care compensează forța. Puterea economică este desigur apreciabilă, e bine să fii bogat, dar toate moralele au preconizat totdeauna sobrietatea și sărăcia ca un fenomen superior de viață. Politica e bună, dominația și tirania sînt bune, dar morala a pus totdeauna dreptatea înaintea tuturor celorlalte. Desigur, frumusețea păgînă, aspectul frumos al corpului și feței sînt plăcute, dar a venit estetica urîtului, arătînd că urîtul este interesant prin caracteristica lui, prin semnificația lui, contrabalansînd celelalte forțe [37].

Așadar, mi se pare că într-o interpretare la care meditez de multă vreme, fenomenul moral este tocmai această compensare de forțe, după care omul își înăbușe pornirile directe, puterea fizică, puterea economică, puterea politică, puterea estetică, orice fel de ascendent, orice fel de superioritate, orice fel de atribut,

care duce la exploatarea de ascendent, de prestigiu sau pur şi simplu de forţă brutală, pentru a le compensa într-un act de sărăcie, bunătate, milă, dreptate, de urît chiar, formînd conţinutul legii etice. Dacă acesta este conţinutul legii etice, dacă Etica este o răsturnare a raportului de forţe pe care-l afirmă politica şi-l combate Etica [38], ea se racordează la teoria noastră asupra omului prin aceea că şi Etica este un fenomen de inhibiţie, de oprire, de obstacol în desfăşurarea care dacă ar fi lăsată liberă, ar duce la afirmarea numai a forţei, deci la strivirea celor slabi, şi ar crea o societate care ar putea satisface viziunea lui Nietzsche, dar care ar nega viziunea lui Christos [39].

F. RELIGIA CA ELIMINARE A RELATIVULUI DIN EXISTENŢĂ

Pentru a putea arăta semnificaţia pe care o acordăm fenomenului religios, ar trebui în primul rînd să ajungem la determinarea acestui fenomen din punct de vedere filozofic. Fenomenul religios se prezintă la prima analiză în două feluri: întîi sub un aspect obiectiv, obiectiv sub formă de cult, de rit sau de asociaţie a celor care au acelaşi cult şi rit şi care formează o biserică. Este aspectul general sociologic religios. După aceea, el poate fi privit în aspectul său subiectiv, psihologic. Aci apar fel de fel de fenomene psihologice: de credinţă, adoraţie, mistică, anxietate. Dar şi într-un caz şi în celălalt, fenomenul religios corespunde la o caracteristică generală. Atunci cînd determinăm un fenomen religios, trebuie să avem în consideraţie pe de-o parte aspectul obiectiv, în afară adică, aspectul de cult, rit, biserică şi în acelaşi timp aspectul de ecou interior, de răsfrîngere în conştiinţă, care sînt fenomenele de mistică, credinţă, anxietate, tot cortegiul de fenomene sufleteşti care întovărăşesc un fapt religios. Privit în acest dublu mod, s-a încercat a se da fenomenului religios o serie întreagă de definiţii, care ni se par sau incomplete sau de-a dreptul false.

De pildă, s-a zis că fenomenul religios este acea manifestare spirituală care-şi pune întrebări şi dă răspunsuri în legătură cu fenomenele supranaturale. Este definiţia lui Spencer şi în general a diagnosticiştilor de la sfîrşitul secolului al XIX-lea, unde religia este înfăţişată ca situîndu-se la limitele ştiinţei şi raţiunii, acolo unde încep întrebările asupra existenţei, adică religia stă dincolo de întrebările şi răspunsurile clare şi uşor analizabile ale ştiinţei, ea nefiind altceva decît marginea negativă, de neputinţă a ştiinţei de a explica fenomenele universale. Această formă diagnosticată a fost apoi reluată şi a

format obiectul cercetărilor lui Max Müller, religia fiind prezentată ca o formă de speculație sentimentală asupra infinitului și a format pînă la un punct credința comună că religia se situează în marginile științei, acolo unde știința devine neputincioasă.

Această explicație a fenomenului religios este dacă nu falsă, dar în orice caz caracteristică unor forme foarte tîrzii și foarte sporadice de religie. A spune că religia explică misterele și enigmele universului acolo unde știința nu mai are cuvînt, înseamnă în orice caz a adopta în studiul fenomenului religios o atitudine științifică, adică o atitudine care presupune cunoștința unei ordine naturale a lucrurilor. Pentru că, ce înseamnă a spune că religia explică misterele universului, decît că această ordine naturală există și că acest supranatural, acest mister este ceva care rămîne dincolo de ordinea naturală fixată prin știință? Adică, această definiție a fenomenului religios implică o formă înaintată de cugetare omenească și cultură, un raport de explicație mecanicistă pentru ordinele naturale ale universului, iar religia nu este decît extrasă din această ordine naturală, pe care o implică și o presupune. Dacă studiem religiile diferite, cea mai mare parte dintr-însele nu cunosc această ordine naturală. Este un mod de a explica religia, care presupune o viziune mecanicistă a universului și după care vine filozofia religioasă și speculează, arătînd că religia nu poate fi explicată prin aceste indicații ale unei ordine mecanice necesare de fenomene, care a format obiectul filozofiei propriu-zise.

Un alt grup de definiții prezintă religia, spunînd că este religios un fapt care presupune o divinitate. Adică, religia coincide cu ideea de divinitate. Acolo unde avem o divinitate respectată și recunoscută, căreia credincioșii se închină, avem de fapt religia. Definiția aceasta e falsă, pentru că nu toate religiile presupun ideea de divinitate. Cunoaștem o serie întreagă de religii, care sînt ateiste, care nu au Dumnezeu la bază, nu presupun ideea de Dumnezeu. Nu mai vorbim de religia popoarelor primitive, care presupune existența unei puteri care curge ca o substanță, numita Mana și care trece de la un om la altul și-i dă o putere oarecare anonimă, lipsită de personalitate și de personificare, dar care în orice caz nu poate fi Dumnezeu. Nu mai vorbim că o bună parte din prescripțiile religioase nu privesc ideea de divinitate. Iată de pildă o serie întreagă de recomandări, care se găsesc în biblie relativ la o serie întreagă de stări care nu au nimic a face cu ideea de divinitate. De pildă, scrie în biblie că văduva, după moartea soțului, trebuie

să stea izolată un număr de zile pe lună ; sau, nu trebuie crescute la un loc cînepa şi inul ; ori, nu trebuie înhămat la acelaşi atelaj un cal şi un măgar ; etc. o serie întreagă de prescripţii, care nu se pot raporta la ideea de divinitate.

Dar ceea ce este mai important este că sînt o serie de religii, ca de pildă Budismul care elimină complet ideea de divinitate. Budismul nu cunoaşte Dumnezeu ; el este o tehnică de perfecţiuni religioase a sufletului fiecărui om ; el recomandă renunţarea la toate senzaţiile, la toate bucuriile, care leagă pe om de existenţa efemeră şi transportarea lui în Nirvana, adică, prin desfiinţarea completă a personalităţii şi plăcerii, înlăturarea tuturor legăturilor cu ceea ce este palpabil şi sensual, pentru a se putea ateriza într-o viaţă, care depăşeşte bucuriile şi supărările. Dar în toate aceste tehnici nu e vorba de Dumnezeu. Însuşi Budha este un învăţător care, după aceea, a luat o oarecare importanţă religioasă, dar n-a atins niciodată rolul de divinitate. Brahmanismul este unificarea diferiţilor zei, diferiţilor eroi, diferiţilor Dumnezei particulari, care existau la diferitele secte, ce se întind pe suprafaţa ocupată de această biserică, dar care contopindu-se la un loc n-au dat naştere unui zeu unic, ci unui panteism cosmic general. Iată deci că a spune că religia presupune totdeauna o dependenţă de divinitate, nu înseamnă a găsi o definiţie generală exactă şi proprie fenomenului religios.

După definiţia sociologică dată de Dürkheim şi şcoala sociologică franceză, religia înseamnă un ansamblu de culturi şi rituri, care se raportează la distincţia între profan şi sacru. Vom vedea că nu există religie, care să nu facă distincţie între lucruri pure şi lucruri impure, între lucruri sfinte şi lucruri obişnuite, dar aceasta are altă semnificaţie.

Vine apoi grupul definiţiilor psihologice, care pleacă de la ideea că fenomenul religios trebuie interpretat după o serie de aspiraţii, veleităţi, ale sufletului omenesc, care se leagă de anumite cazuri de conştiinţă care privesc tulburările sufletului omenesc în căutarea unui anumit echilibru, care şi-ar găsi soluţia sa în pacea religioasă. Aşa este de pildă ideea exprimată de W. James în faimoasa sa carte, după care se indică religia ca fiind o nevoie de excitaţie, un stimulent, că are o virtute energetică şi că deci este un fel de antidot împotriva depresiunii, tristeţii, singurătăţii, contra dizolvărilor sufleteşti, şi aspectul ei cel mai indicat este aspectul energetic. Ea nu face decît să încurajeze acţiunea sufletului omenesc, este un sprijin în activitatea omenească şi a societăţilor. Definiţia aceasta este iarăşi inexactă, fiindcă sînt o serie de religii, care nu dau

în capitolul experienței [40], nu sînt un stimulent totdeauna, nu sînt totdeauna forme de ajutorare sufletească în nevoie, sînt religii care pedepsesc, care nu arată nici o ieșire, decît numai o expiațiune fără sfîrșit, eternă, în pedeapsă. Iată de pildă religia germană veche, religia păgînă a lui Odin în care sufletul omenesc este supus unui chin fără sfîrșit și în care expiațiunea nu mai are nici o terminare. Iată atîtea religii în care zeii, în loc să ajute, sînt răi, pedepsesc, lovesc și un capitol întreg de dogme se compune aproape în întregime din sancțiuni.

O altă definiție psihologică este aceea care arată că religia are la bază sentimentul de frică cosmică, a unei puteri în dosul căreia stă o amenințare permanentă. Definiția e falsă, pentru că invers, religiile conțin o serie întreagă de fenomene de adorație, de iubire a divinității și în care fenomenul de frică, dacă nu este complet absent, în orice caz este neglijat. Am trecut în revistă aceste cîteva definiții, pentru a vedea că aproape nici una din ele nu dă ideea de fenomen de esență religioasă, de ceea ce este caracteristic, fundamental, religiei.

Pentru a putea găsi aceste calități fundamentale, trebuie să ne gîndim, întîi și întîi, să arătăm ceea ce nu este religios adică să pornim prin aspectul negativ al problemei. Ceea ce este specific nereligios în comportarea unui om este fenomenul de îndoială, de scepticism ; scepticismul este fenomenul prin excelență ateu și nereligios. A nu crede într-o serie de lucruri, adică a cere în fiecare caz examinarea după o serie de criterii a fiecărui fenomen, adică a afirma în fața oricărui lucru un spirit critic, înseamnă a fi prin esență nereligios. Dar a afirma spirit critic sau spirit sceptic sau a te îndoi, înseamnă într-o ordine de idei mai largă, a accepta relativitatea lucrurilor adică a accepta că lucrurile nu se întîmplă, nici după un scop final etern, nici că nu au o durată infinită, nici că ele comportă o desfășurare omogenă și uniformă, ci că variația, excepția de la regulă devine fenomen normal în contact cu lumea exterioară și că nu este altă atitudine mai potrivită decît de a examina fiecare lucru în accepțiunea lui proprie, a arăta valoarea și semnificația lui, fără a-l raporta la o serie de principii care conțin o idee de permanență, sau de eternitate.

Dacă este adevărat că relativitatea este fenomenul ireligios și ateu prin excelență, urmează că ceea ce va fi esența religiei va fi eliminarea acestui relativ din existență, adică acel antidot față de orice concepție relativistă a lumii, a fenomenelor morale etc. De aceea spuneam la început că pentru mine, mi se pare că ceea ce este fundamental în fața fenomenului religios este eliminarea relativului din existență, adică tendința care

merge într-o serie întreagă de afirmații, care nu pot fi afirmate și după care o serie de fenomene se realizează în mod absolut. Realizarea absolută și eliminarea relativului din existență formează în orice fel de religie fundamentul primitiv, pur fenomenal, fenomenul primitiv, de la care se pleacă. Într-adevăr, iată o serie de varietăți de relativ [41] de care omul religios se teme mai ales :

Relativul unității : ideea că viața nu prezintă unitate, ci prezintă dimpotrivă o serie de diversități, calități, care duc prin lipsa lor de încadrare sau organizare la o stare anarhică și imprevizibilă, formează una din temerile principale ale religiilor și nevoia de a fi consolidate nu formează decît absolutul unei unități. Ceea ce caută toate religiile este fenomenul unității, fenomenul explicației tuturor lucrurilor printr-unul, pentru că de îndată ce se pot da mai multe explicații, de îndată ce se simte o soluție pluralistă a fenomenelor și lucrurilor din natură, unitatea încetează, este o spărtură în care anarhia sufletească poate intra. De aceea, tendința către unitate este forma de absolut primă a oricărei conduite religioase.

Vine apoi absolutul [42] totalității. Omul mereu simte sentimentul de parțialitate, de necomplectitate, aproape toate mărturisirile misticilor prezintă un caracter de incomplectitate, ceva neisprăvit, ceva din personalitatea care este împărțită și nu-și găsește rațiunea totală. Deci dacă un mistic, care este experimentatorul prin excelență al fenomenului religios, simte acest lucru, el se găsește și la oamenii mai de rînd, sentimentul că nimic nu formează un tot, că tendința fenomenului este de a nu se înșira într-o totalitate, ci de a lăsa numai fenomene parțiale care apar, dispar, nu se integrează și nu se pot sintetiza în unitatea finală, care formează rațiunea absolută a lucrurilor.

Vine apoi absolutul spațiului. Stăm pe porțiuni mici din spațiu : de la primitiv pînă la credinciosul religiilor evoluate, el își dă seama de necesitatea aceasta psihologică robinsoniană : acest Robinson care pleacă să vadă universul, necesitatea de a fi deodată în mai multe locuri, sînt forme care nu pot fi satisfăcute prin relativul spațial, pe care-l ocupăm noi în decursul vieții.

De asemenea, vine absolutul [43], cu realitatea lui tragică, cu schimbările lucrurilor. Nu putem fi siguri de nimic ; nimic nu durează, totul are un sfîrșit, viața noastră nu se compune decît dintr-o serie de începuturi și sfîrșituri, ea este un cimitir, o serie de îngropări a speranțelor și renunțărilor noastre [44]. Și

apoi, ca apoteoză moartea, care este finalul relativului temporal absolut.

Bergson în cartea sa *Les deux sources de la Morale et de la Religion*, arată că funcţiile religiei constau în a da omului o asigurare instinctivă contra morţii, contra morţii pe care inteligenţa lui a acceptat-o. Dezvoltarea inteligenţei duce la acceptarea ideii de moarte ; dar această acceptare este deprimantă, ea duce adesea în tot şirul vieţii noastre la întrebări din acestea finale, care se formulează astfel : la ce bun dacă totul se sfîrşeşte ? ! şi atunci, în mod instinctiv, ne trebuie o soluţie la această chestiune. Inteligenţa prin dezvoltarea sa ştiinţifică şi industrializată, pozitivistă, aş zice trivială, a acceptat inevitabilitatea fenomenului morţii. Dar instinctul vieţii protestează, el nu acceptă moartea ca inevitabilă şi atunci inventă religia, nemurirea, ca un antidot care-l apără de depresiunea şi de descompunerea pe care inteligenţa a oferit-o prin ideea acceptării morţii.

Tot aşa relativitatea[45] cauzelor, imprevizibilitatea cu care se desfăşoară cauzalitatea relativă a lucrurilor : cataclisme care năruie operele omeneşti, fenomene neprevăzute care vin şi distrug acolo unde omul a pus muncă şi speranţă. Această imprevizibilitate nu poate fi acceptată cu luciditate ; trebuie o structură mult mai tare pentru ca în faţa relativului acesta să poată avea o existenţă paşnică. Şi tot Bergson vine şi spune că a doua funcţie a religiei este de a oferi o contra-asigurare împotriva acceptării ideii imprevizibilităţii. În faţa neputinţei de a determina o serie de lucruri după voinţa noastră, religia vine şi inventează miracolul, care este acea formă de hazard, acea rupere a cauzalităţii, care totuşi fiind susceptibilă de a putea să satisfacă orice dorinţă contra tuturor formelor rigide şi mecaniciste ale cauzalităţii, arată că în orice moment se va putea întîmpla ceva (un miracol) şi că nimic nu este definitiv şi isprăvit niciodată, pentru a oferi un antidot, o asigurare contra unei imprevizibilităţi.

La fel cu relativitatea ideii de valoare, în care religia vine şi oferă un absolut de valorificare. Höffding în cartea sa „Filozofia Religiei" spune că religia nu este decît o conservare şi o permanentizare a valorilor. Adică, ceea ce credem noi că este mai important, mai fundamental pentru existenţa noastră, trebuie conservat undeva. Valorile apar, bunătatea, adevărul, înfrăţirea, pacea, dragostea etc. — dar imediat ele sînt supuse eroziunii timpului sau decepţiilor. Ele apar, dispar, ne deziluzionează şi atunci simţim nevoia de a conserva un mănunchi de valori undeva, de a-l pune de-o parte într-o casetă

miraculoasă, pentru ca nici timpul, nici surprizele, nici relativitatea fenomenelor omeneşti să nu-l mai atingă. Această conservare, această permanentizare a lucrurilor de valoare în care credem, nu poate fi prevăzută în altă parte decît în ideea de Dumnezeu, care formează un adăpost sigur, în care celelalte elemente, trecătoare şi relative, nu se pot atinge de acest grup de valori pe care noi le-am pus spre conservare.

După aceea vine, în ordinea societăţii omeneşti, absolutul [46] ideii de justiţie. Cei care văd relativul dreptăţii, care văd operele de nedreptate, de încălcare a lucrurilor, nu au alte rezerve de absolut, decît a-l plasa undeva în ordinea religioasă.

Tot astfel în ceea ce priveşte relativul fericirii omeneşti. Sînt acele suflete dureroase, „Les âmes douloureuses", care nu-şi pot găsi liniştea, care sînt mereu împărţite în diferite tendinţe contrarii, cum sînt eroii lui Dostoievski, care, simultan, au tendinţe către demonie şi divinitate [47], către suavitate şi păcat. Acest fenomen de rupere a sufletului omenesc în mai multe porţiuni, nu-şi găseşte o soluţie decît într-o religie.

Aproape toţi misticii descriu fenomenul religios mai ales cu ideea aceasta de împăcare, de pace generală, pe care numai ideea de absolut o pot da. Iată deci că fenomenul religios ne apare ca un fenomen de căutare a absolutului şi de eliminare a relativului : absolut al totalităţii, al unităţii, al timpului, al spaţiului, al valorilor, al fericirii etc. peste tot religia dizolvă şi elimină relativul, critică practica ce face posibilă o existenţă relativă, imprevizibilă, şi pune în locul ei existenţa de permanenţă, de unitate, de eternitate.

Cum se poate comunica în mod religios cu acest fenomen de absolut ? Sînt mai multe feluri. Fechner distinge trei tipuri de credinţă : prin autoritate, prin experienţă şi prin nevoie. Prin autoritate, religia a constituit dogme, unitatea credinţei şi regula că trebuie să crezi că aşa este ; crezi prin autoritate, pentru că aşa au spus o serie de persoane, care sînt susceptibile de toată încrederea noastră. Religia poate comunica prin nevoie sufletească, căci ea nu e altceva decît credinţa „par besoin". În fine, comunicarea poate fi făcută şi pe calea unei experienţe speciale religioase sufleteşti, care ne pune în direct contact cu divinitatea, pe cale mistică şi care în momente de efervescenţă sufletească ne poate duce la contactul cu absolutul, la eliminarea acestei groaze specifice care formează relativul, adică relativitatea care aduce deziluzie, moarte, fragmentarism, parţialitate în toate felurile şi care nu dă nici un fel de împăcare tendinţelor noastre de orice fel.

Dacă e adevărat că fenomenul religios este această eroare [48]

de relativ, înseamnă că ceea ce va condamna el mai ales va fi forma specifică de păcat, va fi relativismul. Şi într-adevăr, după felul cum a fost definit în diferite tratate păcatul, el ne apare ca o formă de cădere în relativ, ca o formă de încetare a unui contact cu absolutul. Păcatul ar fi aşadar ceea ce este incomplet sau efemer. El este relativ, el este forma în care lucrurile şi fenomenele se aplică trecător şi care ne atrage printr-o iluzie, printr-o fascinaţie ieftină, dar care apoi ne aduce mari deziluzii. În definiţia păcatului sînt totdeauna două momente : în primul rînd, el se prezintă ca un fenomen de seducţie, tentaţie, aparenţă de fericire, fiindcă dacă n-ar fi acest lucru el n-ar putea trage [49]. Există în păcat o anumită senzualitate, o anumită promisiune de fericire. Şi apoi, după această aparenţă, urmează căderea în deziluzie, în decepţie. Vanitas Vanitatum. Ce înseamnă acest adagiu decît indicaţia că ceea ce este trecător, senzual, seducător, în fond nu este decît o vanitate şi este avertismentul că după această primă deşertăciune urmează deşertăciunea definitivă, adică căderea în relativism total şi imposibilitatea de a reveni la absolut.

Păcatul originar, în concepţia diferiţilor mistici, nu este altceva decît căderea în ceva actual, în ceva relativ, ieşirea din absolut. Atunci a încetat eternitatea, viaţa veşnică, absolutul temporal, absolutul totalităţii, absolutul unităţii ; ieşirea din acest absolut şi revenirea într-o curiozitate de moment, de relativ, dă formă păcatului originar, aşa cum apare în sensul filozofic mai ascuns dar totuşi destul de vizibil, cînd se analizează mai deaproape concepţia religioasă a acestor mistici.

În fond acest relativ se găseşte şi în definiţia păcatului, pe care o dă un teolog danez şi filozof, Kirkegaard. Pentru el, păcatul este limita, finitul, adică ieşirea din infinit, ieşirea din ceea ce este etern, existenţă pură, din ceea ce este *Sein* nu *Dasein*, adică existenţa în general iar nu existenţa aceea de moment. Acest finit această limită, această existenţă, este păcatul prin excelenţă. El dă acea noţiune de supărare, de anxietate, care formează contratactul cu păcatul. Nu eşti capabil de disperare şi anxietate, decît atunci cînd ai intrat în individualizarea existenţei, adică într-o formă care fatal este efemeră, trecătoare şi relativă. De altfel, ceea ce au condamnat diferitele religii, sînt în primul rînd plăcerile sensuale. Totdeauna s-a arătat că puritatea este o formă de virtute religioasă ; şi plăcerea este impuritate. Acest lucru formează una din preocupările oricărei religii. Apoi este lăcomia, adică intrarea adîncă în actual, în ceea ce satisface trebuinţa organică imediată ; apoi vine orgoliul, denunţat aproape în toate religiile ca unul din

importantele păcate De ce ? Orgoliul înseamnă ieşirea din existenţa anonimă şi generală şi intrarea în existenţa personală, care este efemeră, trece. Averea, strîngerea de bogăţii, a fost totdeauna denunţată de religie ca un păcat, adică o concesie, faţă de ceea ce este temporal, ceea ce poate servi ca plăcere o bucată de vreme şi îndepărtarea de la gîndul care este interior, în absolut.

Dacă aceasta este concepţia noastră despre fenomenul religios, el ne apare aşadar ca un fenomen de inhibiţie, ca şi celelalte fenomene. După cum viaţa psihică era o amînare, după cum viaţa morală era o combatere şi o oprire a desfăşurării fenomenului de forţă liberă, brutală, era eliminarea luptei tuturor contra tuturor, tot aşa religia este eliminarea, oprirea, refularea, interdicţia oricărui fenomen de intrare în imediat şi în relativ. Religiile, au oferit uneori o serie de reguli, care dau omului posibilitatea de a se feri, fie pe cale preventivă, fie pe cale represivă, de căderea în efemer, în relativ. Toate religiile au o serie de reguli preventive, care feresc pe un om de păcat, adică de această cădere în relativ. În primul rînd, indicaţia lucrului sacru faţă de lucrul nesacru, a lucrului pur faţă de cel impur. Fenomenul de „tabu", toate interdicţiile religioase, care spun : aceasta se poate, aceasta nu se poate. Apoi vine fenomenul de asceză, asceza ca refulare, ca oprire, ca amînare a tuturor desfăşurărilor de pofte vitale, ca suspendare a urgenţei vitale, cum era în cazul eticii şi cum vom vedea că e şi în cazul artei. Fenomenul acesta de oprire a vieţii prin asceză, prin interdicţii, formează politica preventivă a oricărui fenomen religios pentru a feri pe om de căderea în păcat. Iar cînd odată omul a căzut în păcat, adică atunci cînd a luat din existenţă ceea ce este seducător, relativ, vin o serie de represiuni, expiaţii de tot felul, sancţiunile religioase, cîteodată reversibile, adică posibilitatea de a reveni la starea absolutului, cîteodată ireversibile în unele religii, adică păcatul nu mai poate fi expiat şi nu există nici un fel de amînare.

Din toate acestea se poate vedea că totul tinde la aruncarea omului în absolut, la conservarea a tot ce e permanent, unitar şi de valoare, şi de îndepărtare, de interdicţie, de refulare, de inhibiţie a tot ceea ce constituie fenomen de relativitate. Acesta este prezent în toate fenomenele religioase şi prin aceste manifestaţii ale fenomenului religios definiţia omului se completează cu încă un capitol, din care reiese că ominismul şi pentru forma religioasă, revine la aceeaşi definiţie care constă în oprirea manifestării directe, vitale şi înlocuirea ei printr-o serie de practici, care stau în contact permanent cu ideea de absolut.

G. ECONOMICUL CA SUSPENDARE A CONSUMAŢIEI TOTALE

Pentru a urmări aceeaşi concepţie asupra omului încă într-unul din capitolele activităţii omeneşti, ne vom ocupa de fenomenul economic în sensul umanistic, raportat la semnificaţia omului şi anume vom vorbi despre „economic ca suspendare a consumaţiei“ [50].

Din punct de vedere psihic, fenomenul economic este legat direct de percepţia timpului. De îndată ce percepţia timpului presupune împărţirea în trei etape a duratei contactului direct imediat cu fenomenele înconjurătoare care reprezintă prezentul, o anumită precauţie asupra momentului următor care este viitorul şi o serie de imagini memoriale colorate afectiv a momentului care a precedat prezentul şi care este trecutul, economicul devin posibile. Cînd am studiat semnificaţia organizaţiei psihice umane, am văzut că ea se caracterizează printr-un fenomen de amînare, şi s-a putut vedea că purtarea omenească poate presupune o anumită prevedere a viitorului. Ea presupunea nu numai fenomene de conduită asupra absenţei lucrurilor şi fenomenelor, ceea ce făcea posibilă memoria, — dar în acelaşi timp făcea o serie întreagă de previziuni asupra viitorului posibil, care îndemnau conduita omenească într-o anumită categorie la acţiuni de prevedere. În fond, conduita economică nu este altceva decît o neglijare, aş zice în sensul cursului pe care-l facem, o refulare a noţiunii de prezent, adică pentru prima dată se are în consideraţie că instinctul vital, care satisface în momentul prezent, nu poate fi total satisfăcut prin acest contact cu prezentul şi presupune în orice caz o posibilitate de întrevedere a soluţiei de mîine. Această amînare, care face posibilă prevederea, duce fatal la conduita economică, adică la acel moment în care tot ceea ce există ca aprovizionare,

ca satisfacție a trebuințelor organice, ca îndestulare a nevoilor vitale biologice, nu se poate satisface total în prezent sau nu e necesar să fie făcut în prezent, ci trebuie amînat pe o dată ulterioară.

Deci tendința spontană, animalică biologică, care ar face ca omul să-și satisfacă trebuințele organice pînă la saturație este oprită și înlocuită cu o altă conduită, aceea care ține seamă că va fi necesar ca o parte din satisfacția acordată astăzi nevoilor noastre organice, să fie lăsată pentru viitor, fiindcă nu se știe ce se poate întîmpla, mijloacele de existență pot deveni din ce în ce mai grele, iar o parte a prisosului de astăzi poate fi lăsat pentru mîine. Iată cum fenomenul economic apare ca o suspendare a consumației totale. Omul nu satisface, ca animalul, cu risipă fascinantă față de mijloacele de aprovizionare la un moment dat, ci oprește, inhibiționează, amînă acțiunea aceasta, și face posibilă o păstrare a unei porțiuni pe a doua zi. Acest lucru nu este posibil decît cu un fenomen de memorie, căci orice fenomen de conservare presupune o amintire, o experiență. Cînd vorbea despre organizarea experienței, Ernst Mach arăta că știința, repetiția, deci memoria, sînt fenomene de economie. Ele nu fac posibilă repetarea la infinit a experienței. De îndată ce punem anumite molecule de hidrogen și oxigen la un loc, am obținut apa ; nu este nevoie ca această experiență să fie făcută la infinit, repetiția devine superfluă. Iată deci cum memoria este necesară acestui proces din care reiese că s-a putut organiza experiența fiindcă numai simpla prevedere a viitorului, fără acte de verificare n-ar face posibilă păstrarea, conservarea unor porțiuni din ceea ce formează o satisfacție a momentului pentru ziua de mîine.

Consumația totală este un act animal. Suspendarea consumației totale și amînarea actului de satisfacție, pentru ziua de mîine, este o acțiune specific umană, și fenomenul economic se manifestă la început printr-un act inhibitiv, printr-un act de refulare a trebuințelor organice, de păstrare a unei porțiuni pentru perspective de viitor. La început, prima etapă, această conservare a unor rezerve pentru viitor, se realizează din resturi, adică din fenomenul de saturație. Omul satisface relativul și păstrează o parte din ce ar fi consumat, în vederea zilei de mîine. Fenomenul economic deci este un fenomen de satisfacție, aș zice mediocră, a prezentului. Este o împărțire raționalistă de porțiuni relativ mici într-o serie de unități de timp, iar nu o consumație totală, sardanapalică, organică, a alimentației sau a mijloacelor care satisfac într-un singur moment, așa cum se

întîmplă în viaţa animală. Animalul mănîncă tot, pînă la indigestie, pînă la boală, şi apoi aşteaptă zile întregi fără să mănînce nimic. Omul suspendă trebuinţele dintr-un moment dat şi prevede viitorul. Prima etapă aşadar este utilizarea resturilor, adică utilizarea a ceea ce rămîne după ce pofta a fost îndeplinită.

Într-o formă mai înaintată, omul începe să tragă de-o parte chiar din necesar cînd este nevoie. Acţiunea de prevedere presupune o acţiune de păstrare din lucrurile care ar putea să satisfacă complet şi care lasă pe om relativ flămînd la un moment dat numai ca să se poată ajuta a doua sau a treia zi cu încă o porţiune, în eventualitatea de lipsă totală în viitor. În această conduită de suspendare a consumaţiei totale într-un moment dat, apare încetul cu încetul fenomenul economic, care nu este altceva în ordinea organică decît un fel de dietă faţă de un apetit excesiv şi care retrage o parte din posibilităţi, lăsînd oarecum nemulţumită trebuinţa noastră, pentru a putea face faţă anumitor perspective de viitor. Din acest fenomen simplu apare încet-încet fenomenul specific economic acela al acumulării [51], fiindcă dacă există ceva care defineşte în sens specific fenomenul economic, apoi este acumularea, care se face în vederea întrebuinţării pe viitor a unor puteri cu mult mai mari. Acumularea aceasta ia aspecte din cele mai variabile. Din această conservare a unor valori sau a unor porţiuni pentru zilele viitoare, se strîng o serie de valori, obiecte, instrumente, care formează capitalul şi proprietatea. Ele formează primele începuturi ale acumulării familiare, apoi trece la acumularea socială şi formează perioada de acumulare a capitalului şi proprietăţii. Mijloacele cu care aceste acumulări se satisfac sînt foarte variate, pe măsură ce viaţa economică evoluează. La început acumularea este produsul abstinenţei, produsul unei inhibiţii care refuză risipa, consumarea plenară, totală, a unor mijloace de satisfacţie a trebuinţelor în prezent, la un moment dat, apoi apare fenomenul din a doua etapă, fenomenul de raţionalizare.

Nu este vorba în această a doua etapă numai de o sustragere din porţiunea mea de astăzi, pentru a consuma mîine, ci apare un fenomen altul, anume acela de a împărţi după trebuinţe, după diviziunea muncii, după raţiunea solului, după producţia care se poate avea la un moment dat, întregul mijloc de a avea avuţii, pentru că nu este vorba numai de a culege ceea ce oferă direct natura, ci începe nevoia de creaţii, care începe să se facă pe criterii de raţionalizare şi se adaugă la

fenomenul acumulării, care la început nu este altceva decît un simplu fenomen de abstinență.

Apare apoi o repartiție a acelor bunuri de avuție, în mîinile celor care le pot fructifica mai bine, repartiția avuțiilor pe anumite clase sociale, care sînt mai capabile de a putea produce mai mult, avînd o anumită putere economică mai mare de producție. În fine, sînt diferitele mijloace care, cu creșterea și apariția aplicațiilor industriale, ajung la o mărire a producției, care nu pot fi consumate total și care servește la această acumulare, care se transmite din generație în generație prin fenomenul eredității etc. Mărirea producției se poate face prin totalul de mijloace industriale și științifice și adaugă la ceea ce la început n-a fost decît un simplu sîmbure de abstinență. În sfîrșit, viața economică se complică încet încet în fenomene de circulație, care sporesc această acumulare, fenomene de credit, de circulație a avuțiilor sub formă de monedă, fenomene comerciale, care stimulînd încet încet prin fenomene de cîștig în viața economică, permit acumularea, acea conduită de „epargne", care încet încet sporește patrimoniul individual și social al unei societăți și formează marile agonisiri de capitaluri, care sînt ultima fază a fenomenului economic.

Iată deci cum dintr-o simplă conduită la început elementară de amînare pe a doua zi a consumației unor provizii, fenomenul economic se complică și ajunge la forma complicată a societăților noastre contemporane. Dar în faza lui simplă, în aspectul de geneză primară, fenomenul economic este pornit și el din același sentiment, aceeași impulsie, care este profund omenească, de a stăpîni, de a opri, de a inhibiționa pentru un moment pornirile spontane și animalice și în felul acesta, cum am arătat, se ajunge la faza actuală a fenomenului economic. Deci fenomenul economic are la bază același proces și aceeași tendință, pe care le-am văzut și la formele de viață morală, care nu erau altceva decît răsturnarea, oprirea pornirilor spontane în favoarea unor valori superioare, aceeași natură care s-a evidențiat în fenomenul religios sub forma opririi și eliminării tuturor relativismelor din existență, același fenomen l-am văzut în organizarea psihică a omului, cum de la senzație și percepție se poate ajunge la complicația voinței și raționamentului prin același fenomen de amînare.

Iată deci că toate fenomenele sufletești care depind de natura omenească, îl definesc ca animalul care oprește un moment energia în desfășurarea ei, pentru a o îmbogăți și a-i da o altă complexitate.

Ultimul capitol al acestei anchete asupra diferitelor conduite a omului pentru definirea lui, va fi format din studiul fenomenului estetic, care va servi drept ultimă concluzie a cursului nostru. Vom arăta la sfîrşit cum arta, creind construcţii artificiale alături de natură, opreşte fenomenele naturale în acelaşi fel ca şi religia, ca şi economia, ca şi organizaţia psihică. Dar pînă atunci este necesar să examinăm încă un punct nelămurit, anume asupra conduitei sociale şi anume problema raporturilor dintre natură şi societate.

H. NATURA ŞI SOCIETATEA

În genere trece drept un adevăr evident că starea naturală este o stare asocială ; omul care e în afară de societate este în stare de barbarie, de sălbăticie. Societatea este aceea care, prin educaţie mai întîi, prin diferite operaţii de toate ordinele mai apoi, prin organizaţia coercitivă şi prin sancţiuni, reuşeşte să mlădieze firea spontană, directă, rebelă a omului primitiv şi să facă dintr-însul un element docil, apt pentru civilizaţie şi cultură. Deci ceea ce este sălbatic, ceea ce reprezintă animalitatea este anterior, este presocial.

Această idee este conţinută şi în judecata Rousseau-iană a unei stări patriarhale, în care ar fi trăit omul înainte de societate. Societatea este efectul unui act voluntar, este un contract social după care o serie de indivizi se adună la un loc şi formează o societate, care impune membrilor ei o serie de renunţări la drepturile omului pentru a putea trăi în sînul ei, pe baza unor contracte, care sînt apoi deseori încălcate de categoriile abuzive. Această concepţie a fost dovedită a fi falsă de către sociologia contemporană. Societatea nu începe cîndva printr-o adunare de cîţiva indivizi. Ea este anterioară omului, există de totdeauna şi fenomenele sociale sînt ca atare prezente în orice fază de civilizaţie. Nu există în nici o parte a lumii un om izolat care ar trăi după principiile rousseau-iste, ca acel *bon sauvage* şi dacă nu există în fapt nu avem dreptul să tragem concluzii pe baza unor deducţii pur logice. Pretutindeni, omul trăieşte în societate. Deci a spune că individul singur reprezintă natura iar societatea reprezintă cultura, este un mod greşit de a vedea lucrurile, dacă ne gîndim la acest punct de vedere genetic rousseau-ist.

Societatea a existat totdeauna, a existat şi la animale. Ea este o prelungire a societăţii animale. În această privinţă, nu putem spune că apariţia societăţii este o formă de umanistică, din

moment ce şi animalele au societăţi. Himenopterele trăiesc în societăţi destul de complicate şi împărţite savant după regulile diviziunii muncii. Furnicile şi albinele au stupuri, aglomerări, în care munca este diferenţiată şi din care se pot trage o serie de foloase. Societăţile de castori au chiar începuturi de industrializare, de muncă în comun. Toate acestea formează societăţi, în care viaţa animalelor este dată tot în ordinea socială. Deci, a spune că omul este social şi animalul este individual este iarăşi o greşeală ; şi societăţile animale sînt forme tot ale naturii ; după cum sînt şi societăţi omeneşti. Numai că societăţile omeneşti sînt diferite de societăţile animale, căci ele au o serie de caractere dintre care apariţia unei conduite specific omeneşti diferenţiază societatea omenească de societatea anterioară animală. Deci, atunci cînd vom face opoziţie între natură şi societate, nu trebuie s-o facem între individ şi societate, decît în sensul că individul, adeseori cînd scapă influenţei sociale, tinde către un fel de rebeliune barbară, care constituie un act animalic, — dar mai ales trebuie să comparăm societăţile animale cu cele omeneşti.

În această privinţă sînt de avut în vedere o serie întreagă de deosebiri : În primul rînd, societăţile omeneşti, spre deosebire de cele animale, prezintă o serie întreagă de fenomene de depozitare şi de acumulare şi spirituală şi materială. Societăţile animale nu depăşesc o generaţie, ele nu reuşesc să aibă o stabilitate, ele nu pot strînge nici averi, nici instrumente, nici comori tehnice, care să ajute generaţiile viitoare ; ele sînt opera efemeră a unei singure generaţii, adeseori ale unui singur sezon, care dispare cu dînsele.

La oameni, din contra, societatea omenească strînge, depozitează, acumulează, nu numai mijloace tehnice, nu numai capitaluri economice, dar strînge valori spirituale, creează valori spirituale, tradiţii, în care cred mai multe generaţii şi prin care se trece de la una la alta. Fenomenul acesta de acumulare spirituală a valorilor şi acumularea materială a mijloacelor tehnice, formează una din caracteristicile societăţii omeneşti. În această privinţă este greşit a se spune că societatea omenească este tot una cu cea animală. Monografia lui Espine arată tocmai că la animale nu se găseşte fenomenul de acumulare, nu există instituţii, valori, bunuri care să treacă de la o generaţie la alta şi care să formeze o stabilitate continuă a unei societăţi.

Totuşi, chiar societăţile omeneşti, în faza lor primitivă de clan sau trib, se aseamănă foarte mult cu societăţile animale : au aceleaşi instincte belicoase, de sălbăticie imperialistă, ace-

leaşi nevoi de cruzimi, care formează în bună parte şi legile societăţilor animale.

Bergson a deosebit două feluri de societăţi : societăţi deschise şi societăţi închise. Societatea închisă este aceea care trăieşte dintr-un mijloc de bănuire a străinilor, exclusivism total, care formează o aglomerare de oameni meniţi numai să se conserve aşa cum sînt, fără nici un fel de posibilitate de progres, oameni care elimină orice legătură cu vreun contact exterior, care ar putea să le altereze ceva din tradiţia lor milenară. Apoi sînt societăţile deschise, în care progresul este posibil, transformarea este permanentă, schimbul de valori de la o societate la alta se face liber şi societăţile se schimbă prin adaptarea unor noi norme şi printr-o serie de ameliorări progresive.

Societăţile închise sînt primitive. Natura nu este refulată de către om, decît în forma societăţilor deschise, în care progresul şi posibilităţile de transformare de renovare, de evoluţie a valorilor şi instituţiilor sînt posibile. De aceea, un al doilea caracter deosebeşte societatea omenească de cea animală sau primitiv omenească : societăţile superioare sînt apte de progres, sînt societăţi cu posibilităţi revoluţionare. Ele nu trăiesc la infinit în aceeaşi formă rigidă exclusivistă, ci au posibilităţi de adaptare, criterii noi de valoare, alte tendinţe, alte idealuri, şi prin aceasta ele se schimbă încet-încet. Aceste posibilităţi revoluţionare de progres sînt caracteristice societăţilor omeneşti faţă de cele animale. A transmite altfel valorile, a adopta alte valori, alte transformări în raport cu o anumită elasticitate a grupului social la un moment dat, sînt semne de inteligenţă, de adaptare la mediu, pe care societatea animală nu le are, ci numai cea omenească.

În al treilea rînd, societatea omenească poate crea, în afară de trebuinţele individuale, valori obiective. Ea se poate obiectiva, ea poate crea o serie întreagă de instituţii care nu sînt numai prelungiri ale trebuinţelor biologice naturale, ci sînt o serie de bunuri spirituale care sînt în afara omului, care îl depăşesc, care crează un patrimoniu comun al unei societăţi, dar care se impun de afară înăuntru. Iată deci că paralela între natură şi societate, adică între societatea animală sau primitiv omenească şi cea evoluată, conţine cel puţin trei caractere diferenţiale : Caracterul de acumulare şi depozitare a valorilor, instrumentelor şi materialelor ; Fenomenul de revoluţie şi progres ; Fenomenul de obiectivitate a valorilor. Acestea sînt cele trei caracteristici ale societăţii omeneşti, spre deosebire de cea animală sau cea primitiv omenească.

Societatea mai înăbuşe şi refulează natura primitivă, sălbatică şi prin aceea că ea poate modula individul care, în anumite momente de carenţă socială, de slăbire a solidarităţii sociale, tinde către o formă primară animalică. Or de cîte ori coeziunea socială scapă la un moment dat la o riguroasă aplicaţie, aproape totdeauna individul tinde către forma primară de egoism total, de satisfacţie imediată şi integrală a nevoilor lui, care constituiesc în bună parte o formă de revenire la natură. Şi atunci societatea este aceea care formează partea umană, partea de inhibiţie a elementului animalic şi barbar, reintegrînd pe individ în societate.

În această privinţă societatea are o serie de valori civilizatorii : În primul rînd, puterea de constrîngere. Societatea, după cum a arătat Dürkheim, este în primul rînd o serie de impuneri, de presiuni, de constrîngeri, de la exterior la interior. Individul nu este liber în orice moment să facă ce vrea, ci i se impun din ordinea socială o serie întreagă de influenţe şi valori. Omul, găseşte limbajul format, găseşte o anumită societate cu anumite moravuri, cu anumite instituţii în care se iniţiază odată cu naşterea lui. Dar ele au preexistat omului. Toate aceste instituţii i se impun întîi prin educaţie ; este modelată încetîncet ordinea unui refuz de satisfacţie totală prin educaţie sau civilizaţia timpului. Este apoi într-o totală dependenţă de mediul social prin toate funcţiunile prin care face parte din societate. Astfel, e în funcţie de societate prin religia în care crede, prin formele economice, prin care se hrăneşte, prin formele juridice în care-şi exercită drepturile şi obligaţiile, prin formele familiare în sînul cărora creşte, prin formele morale, care exercită o serie întreagă de sancţiuni de opinie publică, de înfierare a unor serii de greşeli, şi în fine, face parte din societate prin toate sancţiunile care pot cădea asupra lui, în cazul cînd a greşit. Societatea intervine, ea este marea refulatoare a tuturor pornirilor spontane animalice care apar la om ; ea prin fenomenul de constrîngere, recheamă la un nivel de civilizaţie comună individul care altfel, scăpînd în momente de carenţă socială, s-ar dezvolta după interesele lui primitive, spontane, şi ar fi periculos, negînd toate operaţiile civilizatoare acumulate de generaţii.

În fine, faţă de această acţiune posibilă, de apariţie bruscă a fenomenelor spontane, animalice, din om, societatea mai are un alt fenomen prin care poate să transforme nevoile directe ale vieţii omeneşti animalice în fenomene de cultură şi civilizaţie : sînt fenomenele de artificializare a vieţii. Natura înseamnă expansiunea şi expresia directă a trebuinţelor noastre.

Dar în societate avem de-a face cu o serie de fenomene în care această natură nu are nimic a face cu actele care se îndeplinesc şi în orice caz este transformată şi derivată într-o serie întreagă de forme. Aceste forme sînt de pildă de un alt grad în ordinea religiei, artificial concepute. Citim astfel, în toată istoria religiilor, o serie întreagă de rituri, simboluri, îndepliniri de tot felul de obiceiuri care au într-însele un simbolism neînţeles, care poate cîteodată apărea ori absurd ori ridicol. O serie de simboluri în care omul merge pînă la asceză, se chinuieşte, în care îmbrăcat în diferite feluri, joacă un anumit teatru în anumite momente rituale. Natura lui directă este artificializată într-o serie de comportări lăsate de tradiţie, dar care în fond nu au altă semnificaţie logică decît aceea că natura trebuie transformată încet-încet printr-o serie de obiceiuri artificializate şi în care este înăbuşită atunci cînd vrea să izbucnească cu prea mare impetuozitate. Dacă citiţi anchetele lui Levy Brühl, veţi vedea că procesiunile totemice, toate formele de culturi care se dezvoltă într-o stare de natură, nu corespund la niciun fel de logică a lucrurilor, nu pot fi explicate prin nici un fel de trebuinţă a omului, ci sînt un fel de artificializare în care omul este introdus toomai pentru a uita o serie de fenomene care ar putea fi reînviate în el de natura lui animalică şi care prin aceste procedee sînt mai mult sau mai puţin stinse, printr-o serie de transformări de la care el nu are decît de cîştigat.

Ce este de pildă construcţia tehnică, decît o formă în care naturii i se opune munca omului ; construcţia este făcută dintr-o serie de elemente care se aseamănă naturii, dar care nu sînt natura în sine. O casă seamănă cu o peşteră, dar nu este această peşteră, ci este făcută din elemente construite de mîna omului, transformată după concepţia lui, cu elemente artificiale. Toată tehnica, arta la fel, este plină de o serie de simboluri create de noi care nu au într-însele nici un fel de echivalenţe faţă de trebuinţele noastre organice. Dacă ar fi ca natura omului să satisfacă numai ceea ce este necesar biologic sau organic lui, arta nu s-ar fi produs niciodată. Ea este o acumulare de simboluri, de semne, de construcţii tehnice care nu au utilitate practică ; ele înseamnă ceva, au un rost, dar în orice caz nu se poate reduce direct la nevoile organice căci nu reprezintă nici un fel de utilitate. Artificialitatea aceasta creată în producţia artistică, ca şi în cea tehnică, religioasă sau economică, este o artificializare pe care societatea o aduce pentru a transforma încetul cu încetul fondul primitiv al omu-

lui, a-i înăbuşi toate instinctele în desfăşurarea lor şi face dintr-însul un alt om, apt pentru valorile culturale.

Iată deci că însăşi existenţa societăţilor tinde la ceea ce tindea şi organizaţia psihologică a omului. Este un paralelism în care aceeaşi tendinţă se poate urmări. În ordinea psihologică o transformare a psihicului, prin amînarea satisfacţiei imediate, prin oprirea vieţii sufleteşti şi deci transformarea ei. Societatea de asemenea prin presiuni, coerciţiuni, artificializări opreşte tendinţele de afirmare a nevoilor organice şi creează posibilitatea unei civilizaţii. Rămîne să vedem cum se prezintă fenomenul ultim şi cel mai complicat al acestei tendinţe umanistice acela al degajării omului de tot ceea ce este nevoie organică, utilitate propriu-zisă, pentru a arăta eliberarea totală a omului.

I. ARTA CA PLĂCERE A ARTIFICIALITĂŢII

Din toate celelalte capitole ale manifestaţiilor spirituale omeneşti va ieşi acest capitol care va forma o concluzie a cursului nostru [52]. Mi se pare că arta se prezintă ca o reacţie afectivă plăcută faţă de reuşita unei situaţii artificiale. Ce înţelegem noi printr-o situaţie artificială ? Artificiul se defineşte prin faptul că se găseşte opus naturii.

Natura în genere din punctul de vedere al teoriei cunoaşterii, ne apare ca un ansamblu de obiecte, de fenomene, întîmplări, care se bucură de două caractere : sînt în afară de noi, obiective, şi în al doilea rînd sînt anterioare, înaintea noastră, preexistente nouă. În aceste două ipoteze orice fenomen natural este pentru conduita omenească fie un act de excitaţie la o acţiune sau o impresie, deci un act de provocare, cu alte cuvinte un act cauzal, — natura este pentru noi un determinant fiind în afară de noi şi obligîndu-ne la o serie întreagă de atitudini ; fie o rezistenţă, în sensul că ea opune intenţiilor noastre anumite inerţii, deci nu se prezintă într-o condiţie de perfectă maleabilitate fie o incitaţie. Fie că natura ne rezistă fie că ea ne incită, ea este totdeauna cauza acţiunii noastre.

Artificialitatea, dimpotrivă, este de obicei un produs omenesc, deci ea nu este ca fenomenul natural o cauză, o provocare sau o rezistenţă, ci este totdeauna un rezultat, deci un efect ; artificialitatea fiind de obicei prezentată sub forma unei construcţii omeneşti, este aşadar un rezultat. Din acest punct de vedere sînt două feluri de construcţie, două feluri de fenomene artificiale : unele sînt construcţii de ordin practic, de pildă construcţiile inginereşti, altele sînt construcţii care nu au nici un fel de utilitate, care nu prezintă un caracter de necesitate biologică, de interes, pentru noi. Ele nu au decît un singur caracter, acela de a prezenta un sens, o semnificaţie, sînt con-

structii simbolice. Aşadar unele, cele dintîi, sînt instrumente, celelalte sînt simboluri. Unele dintr-însele servesc, altele se mulţumesc numai să semnifice.

De ce omul la un moment dat în cursul civilizaţiei a avut nevoie de aceste construcţii care n-ar părea să fie determinate de necesităţi practice? Pentru că a crea simboluri în anumite construcţii nu este o activitate care se poate explica în ordinea necesităţilor spirituale; judecînd istoria construcţiilor omeneşti, vedem că aceste construcţii simbolice sînt fie construcţii care sînt legate de un fenomen religios şi după aceea din această asociaţie urmează diferenţieri în care simbolurile se degajează formînd arta propriu-zisă diferenţiată; fie că sînt create de om dintr-un fel de nevoie de prelungire a vieţii lui într-o aparitie de nemurire oarecare, vrînd ca ceea ce creează el să-i supravieţuiască. În fine, ele sînt fabricaţii de joc, construcţii de distracţie, care recreează de activităţile puternice şi justificîndu-se în primul rînd ca necesităţi ce apar ca un fel de diversiuni faţă de activitatea interesată şi utilitară.

Urmează de aci că avem de-a face cu două feluri de construcţii artificiale, deci şi criteriile lor de valorificare vor fi deosebite: Pentru instrumente ceea ce contează este, ca criteriu de valorificare, mărimea serviciului practic pe care îl aduce. O maşină e bună dacă satisface o anumită utilitate; un obiect de confort la fel şi o construcţie inginerească la fel. Deci ceea ce importă în acest fel de construcţii artificiale este gradul de utilitate satisfăcută. În cazul construcţiilor artificiale simbolice sau semnificante, ceea ce interesează nu este utilitatea, fiindcă ele nu servesc la nimic, ele nu aduc nici un fel de serviciu sau uşurare a nevoilor noastre biologice, şi atunci criteriul de valorificare al utilităţii este indiferent. Ceea ce trebuie să conteze în asemenea feluri de construcţii artificiale este mai ales gradul de perfecţie, de reproducere, adică dacă obiectul construit corespunde intenţiei primare de sens sau semnificaţie.

Ce reacţii de ordin afectiv avem noi în faţa acestor două feluri de construcţii? În faţa naturii propriu-zise sînt posibile două feluri de reacţii: o reacţie de concupiscenţă, de atracţie, de apropiere a obiectului sau o atitudine de repulsie. Ce simţim în faţa unei situaţii artificiale? Nu simţim nici una din aceste reacţii: nici repulsie, nici atracţie, nici nevoia de apropiere. Cînd se înlocuieşte un obiect oarecare cu imaginea lui, sentimentul de repulsie, de apropiere, de simpatie, îşi pierde din virulenţa lui, el devine oarecum indiferent, nu se mai exercită cu interesul iniţial, cum e în faţa obiectelor naturii. Iată de pildă un cîine care-şi priveşte imaginea în oglindă; înainte de a şti

că e vorba de imagine, el latră. Este un sentiment de ostilitate, de repulsie. Îndată însă ce cîinele recunoaşte imaginea factice în oglindă, el încetează de a lătra, părăseşte această imagine, îşi vede de treabă. Aceleaşi sentimente predomină şi pe om cînd se află în faţa imaginii. El nu simte nici repulsie, nici simpatie, nici nu are nevoie, de pildă dacă vede reprezentate nişte fructe, să le culeagă. Are o atitudine oarecum indiferentă din punctul de vedere al desfăşurării utilităţii vitale.

Ce trezeşte însă artificialitatea ? Omul este totdeauna obligat să ia o atitudine. Omul este un „Stellungsnehmer", adică ia totdeauna o atitudine faţă de obiecte. Totuşi, există un anumit interes pe care-l trezeşte artificialitatea în noi. Acest interes produce o serie întreagă de efecte. Deoarece nu este vorba de a trezi luări de atitudini din punct de vedere biologic interesate, urmează un sentiment de plăcere, de seninătate, în faţa acestor reproduceri semnificante, a acestor simboluri, plăcere care reiese mai ales din suspendarea oricărei îngrijorări, oricărei anxietăţi. Din moment ce nu sîntem puşi în faţa unui fenomen natural care ne-ar obliga la o atitudine conformă cu conservarea noastră individuală, deci cu o atitudine interesată, se suspendă brusc orice alcătuire de griji în sufletul nostru, fenomenul acesta de anxietate dispare, şi atunci prin contrast, sufletul nostru este invadat de o pace, de o seninătate, ne simţim oarecum eliberaţi de grijile de toate zilele, un sentiment de vacanţă. Este vechiul sentiment descris de Schopenhauer al contemplaţiei estetice.

În faţa artificialităţii noi nu putem avea sentimente interesate : suspendarea lor provoacă prin contrast linişte, împăcare cu natura, cu noi înşine. În al doilea rînd omul urmează să ia o atitudine, alta decît această seninătate care totuşi este un fenomen negativ — este absenţa de griji. Atitudinea activă pe care o ia omul este un fenomen de curiozitate faţă de semnificarea procedeului, faţă de felul cum a făcut construcţia simbolică. De pildă, dacă vedem un tablou, un desen, ne întrebăm cum a fost făcut, care au fost mijloacele, procedeul, instrumentaţia, tehnica prin care cel care a făcut tabloul respectiv, a reuşit să-i dea o semnificaţie. Apoi urmează un al treilea sentiment, un sentiment de valorificare adică ne punem problema dacă fiind dată semnificaţia iniţială, primară pe care a vrut s-o dea cel care a construit, dacă ea a fost realizată, reuşită. Deci urmează un sentiment care caracterizează valoarea construcţiei artificiale şi care este un sentiment de izbutire, de reuşită. Această reuşită dă un sentiment de plăcere dacă este completă, sau un sentiment de neplăcere faţă de constatarea unei ratări, a unei greşeli, de proastă nimereală a intenţiei primare a semnificaţiei primare

a celui ce a făcut simbolul. Noţiunea aceasta de reuşită are o serie întreagă de grade. Gradul cel mai jos este ratarea, greşeala ; al doilea grad este aproximaţia : creatorul s-a apropiat mai mult sau mai puţin de intenţia lui primară, a reuşit ceva dar nu complet, este un sentiment de „a peu pres", un sentiment de aproximaţie. În fine, al treilea grad este reuşita propriu-zisă. Al patrulea grad este perfecţia, reuşita totală, integrală a intenţiilor pe care şi le-a propus constructorul, autorul.

Din toată această analiză ne dăm seama că creaţia artistică şi opera de artă este o construcţie smulsă din preocupările noastre zilnice, eliminată complet din ceea ce formează preocuparea interesată, vitală, a luptei pentru existenţă sau a punctului de vedere biologic. Este deci reacţia cea mai firească faţă de o construcţie care nu ne provoacă atitudini adînci, serioase care să angajeze fiinţa noastră în ceea ce priveşte existenţa ei. Faţă de imagini, simboluri, creaţii semnificative, noi avem o serie de sentimente ca faţă de un obiect artificial. Iată de ce în general am considerat estetica [53] un fenomen artistic[54], nu natural.

Produsul artistic este o falsificare a frumosului natural după criteriile frumosului artistic [55]. Un om simplu nu are faţă de fenomenele naturii nici un fel de atitudine artistică. Îmi aduc aminte că făceam odată o excursie la Cheile Bicazului şi întrebam pe un ţăran dacă îi plac sau dacă sînt frumoase Cheile Bicazului, mi-a răspuns : Ce să fie ? Piatră şi iar piatră ! — Acesta e sentimentul natural. Un spectacol grandios al oceanului în furie, un apus de soare etc. acestea sînt totdeauna raportate la o imagine, fie o gravură care a fost văzută şi care apoi este aplicată în natură, fie o pictură etc. În orice caz, frumosul natural este condiţionat de frumuseţea artistică, care e singurul fenomen primitiv în aceasta creaţie [56]. De aceea fenomenul estetic se ocupă cu frumosul artistic mai mult decît cu cel natural. Frumosul natural este totdeauna luat din afară. Dacă am presupune o stare socială şi culturală în care nici un început de educaţie artistică n-a fost realizat, oamenii aceia n-ar putea să aibă nici un fel de atitudine artistică în faţa frumosului natural. Contemplaţia şi plăcerea în faţa frumosului natural presupune ca dat şi existent înainte frumosul artistic. Frumosul natural este un frumos biologic, el se apropie de atitudinea faţă de lucrurile naturale adică repulsie, simpatie etc.

Faţă de frumosul artistic aceste sentimente nu există ; nimeni în faţa unei „naturi moarte" cu fructe nu se gîndeşte să le mănînce ; nimeni în faţa unui nud nu are sentimente erotice. De aceea frumosul artistic şi cel natural sînt apreciate în două feluri. Frumosul natural popular înseamnă frumosul sănătos, biologic.

Se zice în limba franceză *belle femme* unei femei sănătoase, pe cînd unei femei frumoase i se zice *jolie femme*. Iată de ce nu s-ar putea explica după aceste criterii „urîtul" din artă. Urîtul ne interesează ca un sentiment de curiozitate, de descoperire a procedeului şi de concluzii valorificatoare în sensul de a şti dacă creatorul a reuşit sau nu. Nu interesează nici repulsia, nici simpatia faţă de un subiect urît. Cine în artă va judeca un tablou de Titian după faptul că are sau nu femei frumoase, acela nu are intuiţie artistică.

De aceea în genere arta nu poate fi imitaţie, şi de aceea formele excesiv naturaliste din artă sînt forme artistice de rangul al doilea. Naturalismul fotografic în afară că încalcă regula personalităţii în artă, dar calcă mai ales distincţiuni pe care le făceam adineauri, adică nu creează o artificialitate constructivă care să trezească în suflet o serie întreagă de alte sentimente decît cel natural, dimpotrivă dacă se copiază natura cu prea mare minuţiozitate, atunci în locul sentimentelor artistice de reuşită, de descoperire a procedeului sau de suspendare a interesului vital prin acest sentiment de seninătate contemplativă, sufletul nostru este invadat de acele ierburi sălbatice care sînt naturale. Naturalismul lui Zola nu este condamnabil în unele cazuri din punct de vedere artistic pentru că este pornografic sau plicticos ci din cauză că lasă posibile, — datorită faptului unor imitaţii prea fidele ale naturii, — sentimente de ordin natural care fac concurenţă şi opresc să se înfiripe în sufletul nostru sentimente de ordin artistic.

Dacă vedem de pildă o reproducere perfectă, adeseori se spune „parcă trăieşte!" Nu este operă artistică tocmai pentru că nu lasă loc în sufletul nostru alcătuirii acelor atitudini pe care nu putem să le avem decît pe bază de reuşită a procedeului semnificativ primar al intenţiei artistice. Prin urmare totdeauna în artă este nevoie de o anumită transfigurare. Opera pornografică dacă este artistic făcută, devine artă. Dar dacă este pornografică în sensul că imită direct fenomene de ordin natural, este condamnabilă. Iată dar că orice formă naturalistă de artă este inferioară unei forme de artă în care construcţia se plasează într-un plan de artificialitate în raport cu natura.

N-ar trebui trasă nici concluzia că o operă este cu atît mai valoroasă cu cît este mai artificială. Trebuie un minimum de artificialitate care să înăbuşe formaţia de sentimente vulgare în faţa naturii. Dacă el nu există, sentimentele noastre reacţionează ca şi în faţa naturii. Dacă faţă de un personaj de roman omul are sentimente primitive de simpatie sau antipatie în loc să vadă cum e realizată opera ; dacă faţă de eroii lui Dostoievski

sau Zola vom avea numai reacţii de simpatie sau antipatie, nu citim aceste cărţi cu ochi artistici, pentru că nu avem voie să avem în artă sentimente naturale; este nevoie ca ele să fie înlăturate printr-un minim de artificialitate care să ne transpună într-un plan în care nu mai sînt posibile micile noastre mizerii dictate de interesul de conservare sau de existenţă.

La fel este condamnabil în artă sentimentalismul. Artiştii sînt indiferenţi, reci. Toate biografiile arată o anumită răceală a artistului. Dacă ar fi să plîngă toată ziua, n-ar mai putea face artă, ci ar trezi sentimente naturale. Evident, există în noi un sentiment natural. Nu putem să nu simpatizăm cu unul sau altul; dar dacă sentimentul cu care privim romanul sau drama este un sentiment exclusiv de simpatie sau antipatie, nu mai sîntem în faţa unei opere de artă, ci sîntem în faţa unor colegi în societate, pe care-i judecăm după comportarea faţă de noi fiindcă în definitiv simpatia sau antipatia sînt raporturi interesate. Este simpatic cineva care nu mă atacă sau care nu-mi produce pierderi, şi antipatic cel care este ameninţător pentru existenţa mea. Asemenea sentimente nu au ce căuta decît într-o măsură foarte mică. Spuneam că artiştii sînt în genere indiferenţi, ei sînt reci, fiindcă pe ei nu-i preocupă substanţa naturală a fenomenului artistic, ci transfigurarea şi procedeul, felul cum reuşesc să reproducă aceste sentimente într-o operă constructivă, ceea ce este cu totul altceva. Lucrarea poate fi perfect făcută, poate da perfect senzaţia vieţii, dar aceasta nu înseamnă că avem totdeauna sentimente interesate. Valery spunea într-o carte a sa că sentimentalismul este aproape acelaşi lucru cu pornografia. Se gîndea probabil că şi pornografia şi sentimentalismul aparţin aceleaşi familii de spectatori sau contemplatori în care totdeauna invadează elementul vulgar, dau viaţă directă şi apreciază operele ca şi cum ar aprecia viaţa sau societatea. Operele sentimentale sînt vinovate că trezesc în noi sentimente din acestea care nu au nimic estetic. De aceea fenomenul autonomiei estetice caută să plaseze arta pe un plan de diferenţiere cît se poate mai mare faţă de celelalte fenomene ale vieţii spirituale, adică degajînd-o de fenomene de ordin natural. De aci apariţia şi sensul formalismului în toate artele moderne.

Am arătat punctul meu de vedere în această problemă a autonomiei estetice. Nu este posibilă o autonomie estetică totală, pentru că sufletul omului este un tot, cum a arătat psihologia gestaltistă. Sîntem un tot, dat de la început, sufletul nostru de la marile lui manifestaţii de caracter în viaţă pînă la cele mai simple impresii sau senzaţii, are totdeauna un stil egal de personalitate şi o serie de reacţii mai mult sau mai puţin identice şi

omogene. Dacă e adevărat că sufletul omenesc este un bloc, separaţia de porţiuni morale, estetice, sociale etc. nu e posibilă. Nu putem disocia, printr-un fel de abstracţii, artistul care n-ar fi de loc om sau cetăţean. Întotdeauna se strecoară — pentru că el trăieşte într-o societate dată, — în artă şi o anumită tendinţă de a fi om, de a avea aptitudini sociale, naturale etc. Ceea ce putem deosebi într-o operă artistică este cel mult o dominantă, o vocaţie specifică de a reda artistic lucrurile. Dar aceasta nu înseamnă că lucrurile trebuie prezentate în mod absolut şi că în aceste reprezentări nu se strecoară şi sentimente omeneşti. De aceea nu este posibilă izolarea totală, absolută, autonomia fenomenului estetic de celelalte fenomene, morale şi sociale, ci este vorba de o anumită intenţionalitate, de o anumită tendinţă de a dezvolta pe cît mai mult posibil simţul artistic. Iată de ce pentru a mări această tendinţă este necesar un punct de vedere formalist şi autonomist în estetică. El nu înseamnă că trebuie luat în sensul absolut al cuvîntului, ci numai ca o tendinţă, ca nevoia de a izola pe cît posibil fenomenul artistic de celelalte fenomene, naturale, din sufletul omului, în care atitudinile interesate, duioase, simpatetice, antipatetice etc. îşi au locurile lor.

Din toată această analiză se poate vedea că formalismul alungă în genere valorile de conţinut. Adică ce alungă? Tocmai posibilitatea de dezvoltare în naturile artistice a fenomenelor simple naturale, inculte, netrecute printr-o anumită educaţie artistică; valorile de conţinut sînt valorile naturale, nu cele artistice. Ele sînt luate direct din viaţă şi trezesc în sufletul nostru imediat fenomene de ordin natural. Cu cît o operă are mai multe elemente de transfigurare, de realizare formală a lucrurilor, cu atît se apropie mai mult de sfera estetică şi se îndepărtează de sfera fenomenelor naturale. Iată deci că arta, înfăţişată ca o plăcere a artificialităţii, mi se pare a forma sentimentul exact al realităţii artistice.

Evident, în sufletul omenesc sînt totdeauna asociaţii, factori asociativi, de care a vorbit Fechner şi care totdeauna trezesc în noi anumite amintiri personale, din copilărie, din adolescenţă etc. care ne obligă la o serie întreagă de analogii. Opera artistică strecoară şi fără voia artistului o serie de elemente naturale fie prin neputinţa sufletului omenesc de a se abstractiza în permanenţă în atitudini artistice, fie din faptul că adeseori un anumit iluzionism ne face să credem că avem de-a face cu lucruri şi oameni aevea şi nu transfiguraţii artistice. Dar aceasta nu seamănă cu specificul celor ce reuşesc să transfigureze fenomenul artistic, cu sentimentele adecvate pe care el le trezeşte în sufletul omenesc. Privită astfel, arta intră şi ea în categoria celorlalte

manifestații spirituale și ea este ca și Morala, ca și Religia, ca și fenomenul economic, un anumit aspect de înăbușire, de refulare a naturii ; arta nu este altceva decît o eliminare pe cît posibil a sentimentelor brutale directe luate din biologie, o anumită deviație a omului prin înăbușirea tendințelor naturale și înlocuirea lor cu creații mai complexe de ordin cultural.

Ajunși la sfîrșitul acestui curs care a avut drept scop de a determina natura omenească și manifestațiile ei în diferite opere, se impun o serie de concluzii. Dacă analiza pe care am făcut-o ne apare ca justă, urmează că omul este înainte de toate, prin această suspendare a urgenței vitale, prin această absurditate biologică din el, în măsură de a realiza o serie de eliberări din mediul care l-a produs. Omul este evident înșirat într-o ordine naturală ; el face parte din detrimentul universal, el este victimă de exploatat a acestui detriment care se joacă cu el ca și cu celelalte elemente moarte, ale naturii. Totuși, sînt în el o serie întreagă de veleități de eliberare, este singura formă de viață în univers care încearcă să se elibereze de ordinea naturală deterministă. Există o tendință de libertate față de mecanismul direct al fenomenului vitalist, o tendință de a înăbuși viața și chemările ei seducătoare sau brutale prin aceea că omul le înăbușe pe cît posibil și încearcă prin acesta un fenomen de eliberare eroică. Eroismul nu poate fi conceput decît prin această înăbușire a tendințelor dominante sau exclusiv vitale.

În al doilea rînd, omul este singurul animal capabil de progres, înțelegînd prin progres un salt în vid, dincolo de datele unui anumit determinism social biologic la un moment dat. Omul este capabil de mutații, sărituri, el este singurul animal „deschis" dacă aplicăm distincțiunile lui Bergson între animalul deschis și cel închis, adică omul este animalul care se poate elibera de gravitatea care-l leagă de ordinea naturală. Prin această posibilitate, care-l face să ajungă la un moment dat chiar să facă acțiuni necondamnate față de determinismul universal, omul poate complica acțiunea lui oprind-o și înăbușind-o.

De aici reiese că posibilitatea de excitație și de noutate în ordinea omenească, nu poate fi dată decît prin noțiunea de obstacol. Orice există liber, fără nici un obstacol, fără nici o oprire, oricare fenomen căruia nu i se opune la un moment dat un altul de oprire sau înăbușire, este un fenomen care nu cunoaște nici progresul, nici diferențieri, nici complexitatea, nu cunoaște nici măcar posibilitatea de a se determina într-un anumit fel. Orice început de determinare, din punct de vedere ontologic, este concomitent cu un fenomen de obstacol.

Cursul din anul acesta a fost oarecum un curs de raţiune practică, în sensul kantian, adică un curs care a avut în vedere diferitele manifestaţii morale, spirituale, practice. El ar trebui completat cu un curs care ar pune aceeaşi problemă a opririi, a înăbuşirii, obstacolului, în ordinea ontologică şi metafizică şi care odată va trebui să formeze un curs care va avea ca titlu „Obstacol şi infinit[57]" arătînd că chiar problema ontologică a determinării este determinată la rîndul ei de fenomenul acesta de oprire, de înăbuşire, şi faţă de infinitul care singur este complet deschis, orice încercare de individualizare nu e posibilă decît printr-un fenomen de oprire. Dar aceasta depăşeşte cu atît mai mult obiectul cursului acesta, cu cît deja în consideraţiile pe care le-am făcut în timpul anului, ne-am îndepărtat din cînd în cînd de la preocuparea strict de estetică[58], fapt pentru care sînt dator să cer scuze.

NOTE ALE EDIȚIEI

* Titlu formulat de noi în conformitate cu conținutul cursului.

[1] Din sumarul prezentat se vede că e vorba de un curs de profil vast, în principal de antropologie filozofică, în care autorul pregătește de fapt viitoarea sa lucrare — *Explicarea omului* care va relua majoritatea lucrurilor cuprinse aici. El își cere scuze că se îndepărtează de problemele „strict estetice", dar tangențele lui cu estetica generală sînt evidente, motiv pentru care am considerat utilă înserarea cursului în acest volum. Fără îndoială antropologia filozofică nu este considerată o ramură a esteticii. E drept că ordinea aceasta va suferi unele modificări dar nu am considerat necesar să restructurăm cursul.

[2] Faptul că umanismul este vreme îndelungată o formă a individualismului trebuie pus în directă legătură cu existența proprietății private, a anumitor coordonate sociale în care el se manifestă. Apariția proprietății colective nu va duce însă la ștergerea rolului individului, a personalității, ci dimpotrivă va duce la înflorirea lor.

[3] Materialismul mecanicist asimilează într-adevăr omul cu mașina și în acest sens locul preocupărilor umaniste, scade. El trebuie înțeles însă în același timp ca o reacțiune antiteologică, laică, de înlăturare a viziunii iluzorii asupra omului și în acest sens o apropiere de natura sa adevărată, cu toate că în această direcție o noțiune autentică de umanism va suferi numeroase simplificări și schematizări. Observațiile ce vor fi făcute în continuare cu privire la materialism, pozitivism, cartezianism și biologism trebuie înțelese în același sens.

[4] Ideea de societate nu va veni întotdeauna s-o adumbrească pe cea de om, așa cum credea atunci Mihai Ralea, întrucît relațiile sociale noi — ai căror germeni abia se întrezăreau atunci cînd cartea lui va apare după război — nu vor întuneca umanismul ci dimpotrivă. Cunoașterea lucrărilor de tinerețe ale lui Marx — necunoscute în acea

epocă la noi — ar fi permis poate înțelegerea compatibilității esenței umane (ca ansamblu al relațiilor sociale) cu individul.

[5] Nu se poate vorbi de o emancipare exagerată, suprematistă a omului niciodată și cu atît mai mult în Renaștere cînd limitele de clasă o îngustează evident.

[6] Situarea lui Ibsen alături de Carlyle și Nietzsche este acceptabilă doar într-un anumit sens, pentru că diferențierile dintre ei sînt evidente. Nu era loc desigur într-un curs pentru toate acestea.

[7] Încercările de a concilia antinomia Umanitate-Divinitate au fost continuate și în zilele noastre de o serie de orientări neotomiste ca și de unii reprezentanți ai bisericii, ducînd chiar la dialogul dintre marxiști și creștini pe această temă. Distrugerile și pierderile umane din cel de al II-lea Război Mondial nu puteau să nu genereze dealtfel o astfel de atmosferă, prielnică revitalizării ideii umaniste în cele mai diferite medii.

[8] Viziunea limitată a lui Mihai Ralea în acea epocă nu-i permitea să vadă că prin esența ei orînduirea socialistă nu numai că nu interzice dezvoltarea umanismului dar o și favorizează. Este însă semnificativ faptul că chiar în acea perioadă gînditorul român „îndrăznește" să vorbească favorabil despre socialism și comunism.

[9] În sens de spiritualiste. Recunoașterea dependenței și efectelor unui anumit materialism asupra esenței lucrurilor arăta că Mihai Ralea nu-l considera doar un cadru exterior. Faptul că, prin sine însuși, materialismul nu oferă o explicație suficientă ci doar un început este perfect adevărat. Nu spunea Lenin că opoziția materialism-idealism este valabilă doar în cadrul problemei fundamentale a filozofiei, cînd trebuie stabilit care este factorul prim? Totuși, așa cum sînt formulate lucrurile aici se pare că există o nuanță deosebitoare, întrucît Mihai Ralea afirmă că materialismul n-ar fi în stare să răspundă problemelor legate de „calitatea" lucrurilor, ci doar de condițiile lor.

[10] Este simplist să legi deosebirile morale, sufletești de criterii antropologice și credem că această afirmație este făcută sub influența cercetărilor de acest tip foarte la modă în epocă. În același timp este demn de remarcat că Mihai Ralea afirmă deschis în acea epocă ideea că nu există rasă pură, contrazicînd categoric punctul de vedere oficial.

[11] Se înțelege că este vorba de date ale antropologiei fizice.

[12] Chiar dacă nu sînt întru totul exacte, întotdeauna aceste considerații sînt relevante pentru poziția sa net ostilă exagerărilor antropologiste proprii anumitor orientări rasiste din epocă.

[13] Valoarea definiției lui Aristotel nu poate fi contestată atît de categoric, chiar dacă ea relevă elemente cunoscute întrucît în acea epocă semnificația ei este cu totul deosebită. A observa apoi că ea nu-l distinge pe om de animal este întrucîtva exagerat, deoarece societățile animale și cele umane nu pot fi puse pe același plan.

[14] Punctul acesta de vedere după care activitatea creierului este văzută ca un ansamblu este de o deosebită actualitate în perspectiva cercetărilor contemporane călăuzite de metoda structurală.

[15] Este surprinzător că Mihai Ralea nu citează aici — înaintea lui Bergson — în primul rînd pe Marx care dealtfel arătase și care este deosebirea între construcțiile făcute de om și cele animale și anume faptul că omul este capabil să-și imagineze ideal ceea ce urmează să realizeze în timp ce animalele nu.

[16] Cuvînt introdus de noi pentru a face fraza mai clară.

[17] Depinde de felul în care sînt înțelese aceste definiții. E adevărat că luîndu-le pe fiecare în parte — elementele ei — pot fi reîntîlnite și la om și la animale, dar deosebirea nu este numai cantitativă ci și calitativă iar apoi însumarea lor dă o pondere deosebită diferențierilor care se pot face. Într-un sens omul este o prelungire a animalității, într-altul este o discontinuitate față de ea.

[18] Această capacitate de obiectivare, de detașare și relativă independență față de mediu este și ea un produs istoric așa că în definirea omului ea trebuie înțeleasă procesual.

[19] Este vorba evident tot de Husserl.

[20] Probabil — după context — autonomie.

[21] Ierarhia între diferitele religii este discutabilă ; specialiștii în istoria religiilor preferă să le analizeze în specificitatea și autonomia lor sau chiar în mod comparatist, fără a stabili însă o asemenea scară valorică, întrucît sistemele religioase, ca în genere formele spiritului, trebuiesc înțelese în unitate cu nevoile cărora le răspund. Implicațiile sociale ale doctrinelor religioase ca și ale instituțiilor care le corespund sînt de altfel mult mai complexe și nu permit asemenea aprecieri.

[22] Sensul noțiunii de intelectual nu este cel de „categorie socială" anumită, ci un sens etic și după cum vom vedea mai tîrziu și gnoseologic. E vorba mai mult de o tipologie caracterologică decît de o determinare socială precisă.

[23] În acest capitol, analizînd diferite definiții date omului, Mihai Ralea pregătește de fapt propria sa definiție, cea care va fi dezvoltată pe

larg în capitolul ce urmează despre amînare ca factor principal al psihologiei umane. În fond „ominia" cum o numeşte gînditorul român este rezultatul suspendării energiei vitale la un moment dat şi din acest punct de vedere definiţiile date de W. Sombart, Max Sheler, Klages, Simmel, Gehlen, Bergson sau Heidegger nu fac decît să surprindă o faţetă — uneori absolutizată — a acestui proces. Rolul lui Mihai Ralea ni se pare cu totul deosebit, întrucît el nu se mărgineşte să pună cap la cap ideile întîlnite ci oferă o viziune proprie în care le întegrează. Vom vedea că în *Explicarea omului* apărută în 1946 unde sînt reluate toate ideile acestui curs, gînditorul român va introduce pe larg punctul de vedere marxist în definirea omului cu care se declară de acord, arătînd că teoria amînării nu face decît să-l completeze, să-l ducă mai departe.

[24] Concluzia după care emoţia ar fi un fenomen psihopatic este evident absolutizată şi exagerată pentru a servi argumentarea de ansamblu. Cercetările ştiinţifice mai recente nu ajung la o asemenea concluzie şi dealtfel chiar exemplele lui Ralea nu privesc decît anumite situaţii bine delimitate care pot fi contracarate de exemple contrarii.

[25] Trebuie observat întîi că acest capitol intervine părăsind ordinea de la începutul cursului unde el fusese anunţat ca al VII-lea şi reformulîndu-se titlul. Apoi din text reiese că nu e vorba de ETICA în sens de disciplină ci de fenomenul etic sau cum e numit în titlul de la începutul cursului — de MORALĂ.

[26] În text apare „evdemonist".

[27] Această sinteză între eudemonism pe de o parte şi morala kantiană pe de alta nu trebuie considerată ca o încercare eclectică de împăcare a celor două poziţii opuse, întrucît ea reuşeşte realmente să surprindă cele două elemente fundamentale ale oricărui act etic: coerciţiunea şi plăcerea. Ceea ce lipseşte însă acestei explicaţii este fundalul social, contextul în care morala funcţionează, faptul că actele noastre etice sînt răspunsuri de un anumit tip la nevoi istoriceşte determinate şi că diferitele componente psihice îşi joacă rolul în funcţie de exigenţe şi nu independent de ele. Soluţia lui Max Scheler de care Mihai Ralea va vorbi se apropie de un asemenea punct de vedere, deşi nici el nu explică pînă la capăt în ce constă obiectivitatea valorilor de care ne călăuzim.

[28] E drept, dînd din nou locul cuvenit sentimentului, individului, morala lui Max Sheler încorporează un element eudemonist dar nu credem că se poate spune prin aceasta că ne aflăm în faţa unei reveniri la eudemonism. O prezentare mai largă a sensului obiectivităţii valorilor, a caracterului lor constrîngător ar fi ferit de o asemenea apreciere.

[29] Din context reiese că de fapt actul moral în sine are loc tocmai pentru a lichida o stare de dezechilibru între plăcere și constrîngere, instaurînd un echilibru.

[30] Probabil „contactul".

[31] Concepția despre politică expusă aici conține evident numeroase elemente valabile și aplicabile contextului social la care se putea referi Mihai Ralea atunci și pot fi înțelese în acest sens. Surprinde însă ideea că politica este o perpetuare a biologicului, nu numai pentru că ea a fost folosită de forțele reacționare împotriva cărora gînditorul român s-a ridicat cu tărie, dar și pentru că ea vine să nege argumentarea de pînă acum din care reiese că omul nu este o simplă continuare a animalității ci dimpotrivă o ruptură cu ea. Dealtfel chiar și mai încolo, vorbind de opoziția dintre dat și construit și despre caracterul artificial al culturii (a tot ce este diferit de natură) ideea va fi reluată și aprofundată în același sens. De aceia nu putem aprecia această inconsecvență a lui Ralea decît ca o scăpare, ca o preluare necritică în curs a unei idei care era foarte la modă dar cu care întreaga sa concepție vine în contradicție.

[32] Definirea politicii, ca și a moralei, este excesiv de categorică și prin aceasta unilaterală. În afară de aceasta, a elimina sau omite din discuție factorul economic — determinant în ultimă instanță — deasemenea nu permite concluzii valide pentru toate cazurile. Există în orice politică și alte raporturi decît cele de forță, după cum constrîngerea etică este și ea un element de forță intervenit în sfera moralei.

[33] A se vedea nota 31.

[34] Afirmația este inexactă și aici — fără să-și dea seama — Mihai Ralea plătește tribut lui Nietzsche și în același timp — în mod paradoxal — moralei creștinismului primitiv. Este ciudată această afirmație în gura aceluia care și-a început activitatea publică cu o teză despre ideea de revoluție și care a fost în același timp în mod consecvent militant progresist tocmai împotriva umilinței și sărăciei. Dealtfel, în cele ce urmează, discutînd conținutul legii etice gînditorul român va căuta o compensație utopică față de această, nedîndu-și seama, că simpla compensație spirituală nu va înlătura relele materiale rezidînd în însăși structura societății. Abia mai tîrziu clarificările ideologico-politice ce vor surveni în concepția lui Mihai Ralea vor elimina asemenea interpretări.

[35] Ideea resentimentului ca bază a oricărei morale este deasemenea o absolutizare, chiar dacă acest factor joacă o reală funcție etică. Este și aici o preluare necritică a concepțiilor lui Nietzsche și Scheler care se bucurau de mare prestigiu în epocă.

[36] Este interesantă și valabilă această explicare a moralei creștine, numai că trebuie subliniat caracterul iluzoriu al soluțiilor pe care aceasta le oferă.

[37] Formulările din acest paragraf (respectiv din ultimele patru fraze) sînt eliptice în text, lucru firesc într-o exprimare orală stenografiată — așa că am fost nevoiți să adăugăm cîteva cuvinte — cele care reieșeau din context dar lipseau.

[38] Această opoziție dintre politic și etic nu poate fi discutată independent de contextul social-istoric pentru că pot exista și momente sau epoci cînd dimpotrivă ele să fie concordante, coincidente.

[39] Finalul acesta nu trebuie înțeles ca o renunțare la nietzscheanism și o plecăciune în fața creștinismului. Lipsește însă în ambele cazuri detașarea critică, de pe poziții științifice, față de aceste concepții.

[40] Probabil e greșit transcris în text întrucît nu se înțelege despre ce fel de experiență este vorba.

[41] După cum se vede din context omul se teme de relativitatea lucrurilor (în cazul de față de diversitatea, anarhia, parțialitatea unității) și tinde de aceia către absolut. Este corect deci a spune că omul tinde să elimine relativul din existență în schimbul absolutului. Mai încolo se va vorbi de absolutul totalității, absolutul spațiului, al timpului etc. care toate sînt tendințe, aspirații către și lipsa lor, relativitatea, incompletitudinea fiind cea care determină nevoia religiei. Este o explicație gnoseologic extrem de interesantă și întru totul valabilă. Despre rădăcinile sociale ale religiei Ralea nu vorbește aici, dar în contextul argumentării nici nu era necesar.

[42] A se vedea nota 41. Pentru mai multă consecvență, poate că ar fi trebuit să se vorbească de relativul totalității întrucît s-a început o enumerare a tipurilor de relativități de care omul religios se teme.

[43] A se vedea notele 41 și 42. E vorba de absolutul „timpului" după cum reiese din context.

[44] Afirmația nu trebuie luată deloc ca o manifestare de pesimism, ci ca o detașare înțeleaptă și plină de realism, iar exprimarea are un sens metaforic profund adevărat.

[45] Aici se vorbește de ceea ce omul constată nu de direcția către care tinde. A se vedea nota 41.

[46] A se vedea nota 41. Oscilația nu e de fond, ci doar în organizarea formală.

[47] Domnie și divinitate nu sînt contradictorii. Probabil e vorba de o transcriere greșită a unuia dintre cei doi termeni astfel încît opoziția nu mai apare.

[48] Credem că e vorba de „teroare" de fapt, deşi se poate înţelege şi aşa.

[49] În sens de „atrage".

[50] Ca şi în cazul religiei, fenomenul economic este definit în perspectiva ideii generale a amînării pe care Mihai Ralea o consideră definitorie pentru om. Evident că privind lucrurile exclusiv prin această prismă ele apar unilateralizate şi fenomenul nu poate fi surprins în toată complexitatea lui. În cazul economicului ponderea factorului social-istoric, a practicii este hotărîtoare şi ţine de însăşi acţiunea sa, nu numai de un determinism originar şi în ultimă instanţă, aşa că acest element apare indispensabil unei explicaţii satisfăcătoare. Este interesant de urmărit însă cum — metodologic — chiar o perspectivă mai îngustă se dovedeşte fructuoasă şi permite observaţii subtile a căror valabilitate nu poate fi contestată.

[51] Condiţiile acumulării economice sînt dintre cele mai diferenţiate istoriceşte nu numai în funcţie de orînduire ci şi de etapă, perioadă delimitată. În cercetarea de faţă interesa însă numai faptul în sine, fără determinările sale concrete. Metodologic lucrul ni se pare permis, evident făcînd rezervele de rigoare asupra caracterului limitat, parţial, al concluziilor ce se pot trage.

[52] Iată că apare evident care a fost pentru Mihai Ralea rostul acestui curs şi de ce l-a intitulat curs de estetică. Această largă explicaţie a produselor materiale şi spirituale ale omului tinde în ultimă instanţă către pregătirea acestui ultim capitol despre artă, din păcate prea puţin întins.

[53] Neclar aşa. Probabil esteticul.

[54] Probabil greşit, întrucît pe parcursul întregii analize opoziţia se făcea între *artificial* şi natural. Deci „esteticul (vezi nota 53) e un fenomen artificial".

[55] Aserţiunea aceasta este acceptabilă într-un sens extrem de general, dar necesită unele precizări. S-ar putea înţelege că frumosul natural constituie un fel de punct de plecare în orice creaţie artistică, după cum s-ar putea crede că totul se reduce la categoria frumosului, celelalte fiind eliminate. Cuvîntului „falsifică" trebuie apoi să i se acorde un sens metaforic în virtutea căruia el corespunde oricărei reflectări care prin natura ei „deformează". În general, noţiunea aceasta a caracterului „simbolic" al artei cu care se operează în întregul capitol trebuie înţeleasă nu numai ca reprezentare a ceva anume deoarece chiar şi acele produse ale artei moderne care nu au altă pretenţie decît a fi o „prezenţă" pentru receptor tot au o semnificaţie, simbolizează ceva.

[56] Într-adevăr frumosul natural este adesea condiționat de cel artistic pentru un receptor care compară și-și proiectează viziunea sa asupra artei în afară. Afirmația nu trebuie să fie însă excesiv de categorică, nefiind totuși valabilă în toate cazurile.

[57] Nu avem cunoștință că un asemenea curs să se fi ținut. În orice caz ambițiile și planurile lui Mihai Ralea ni-l dezvăluie ca pe un gînditor multilateral ale cărui preocupări sînt greu de compartimentat.

[58] Îndepărtările acestea nu sînt de fapt „din cînd în cînd", ci tot timpul ele fiind compensate cu prisosință de cursul de estetică generală ținut în 1941—1942.

TEORIA SUCCESULUI *

Curs de estetică

UNIVERSITATEA DIN BUCUREȘTI
FACULTATEA DE LITERE ȘI FILOZOFIE
1943—1944

* *Cursul acesta de teoria succesului ţinut în 1943—1944 în paralel cu cel de estetica artelor plastice sub titulatura generală de* curs de estetică *este semnificativ pentru viziunea largă pe care Mihai Ralea o avea despre pregătirea estetică a studenţilor. Motivul pentru care acest curs apare cu indicativul* I *lăsînd să se înţeleagă că urmează ne este din păcate necunoscut, cu atît mai mult cu cît nici acest curs nu este complet. Se poate presupune că autorul avea de gînd să acorde un spaţiu mai larg (sau poate a şi făcut-o) teoriei succesului în domeniul artei întrucît, după ce enunţă chiar în introducere că se va ocupa de sancţiunile estetice, tratează problema pe un plan sociologic general.*

A. CATEGORIA SUCCESULUI [1]

Vom trata anul acesta în ora de marți problema sancțiunilor estetice și teoria succesului. Taine a fost primul care a pus problema sancțiunilor estetice, căutînd să explice o operă prin mediul social. La Taine explicația succesului este însă prea simplă. Cauzele indicate de el sînt prea îndepărtate, aceste explicări prea largi nefiind utile. Conceptul de rasă la Taine nu explică nimic, mediul cuprinde și aspectul fizic geografic și aspectul social, iar momentul istoric nu poate fi deosebit de mediu, întrucît orice mediu se actualizează într-un moment dat. În același timp momentul istoric preface mediul. Apoi noi dăm mediului o valoare după stările noastre subiective. Amiel în jurnalul său spune că peisajul este o stare de suflet. Subiectivitatea noastră creează culoarea peisajului. Aceste explicări largi se aseamănă cu acelea ale lui Darwin care arată că înmulțirea pisicilor are ca efect creșterea abundentă a trifoiului [2].

Noi trebuie să căutăm printr-o atentă cercetare legile selectării unei opere de artă. Pentru aceasta este nevoie să mergem la Sociologie. Vom vedea că orice om care reușește nu este un produs al hazardului ci este determinat de anumiți factori. Misticii spun că eroii sînt produsul hazardului. James afirmă că filozoful trebuie să accepte geniul ca un dar. Noi contestăm aceasta și spunem că omul glorios este rezultatul unui mecanism. Pentru a strînge problema să mergem la natura fenomenului social. Fenomenul social nu este format numai din interziceri, coercițiune. El are și un caracter de stimulență, de ridicare a tonusului. Se știe că în mulțime, fenomenele sentimentale cresc în intensitate. Pierre Janet a arătat că în societate se ridică tensiunea psihică. Adeseori în mulțime individul este capabil de acte pe care nu le-ar face singur.

Societatea pedepseşte, dar ea ne scade depresiunea specifică singurătăţii. Societatea penalizează, dar şi premiază. Ea posedă nu numai coduri de pedepsire ci şi sancţiuni premiale, decernări de titluri, onoruri, celebritate, glorie. Noi ne vom ocupa de aceste sancţiuni premiale. Succesul este un certificat acordat într-un moment dat pentru anumite fapte. Să vedem care sînt faptele susceptibile a fi premiate. Fenomenul gloriei are rolul de unificare a societăţii, făcînd să se uite aspiraţiile mici, toţi indivizii supunîndu-se celui care are gloria. Se creează o conştiinţă socială, gloriosul devine un simbol social, grupul întreg definindu-se prin acest simbol [3].

În evoluţia societăţii s-a constatat că există între sancţiunile penale şi cele premiale un raport invers proporţional. Succesele se înmulţesc în timp ce penalizările se împuţinează. Succesele se substituiesc pedepselor. Întîi scade sfera agenţilor susceptibili de pedeapsă. Nu se mai pedepsesc animalele, nebunii, morţii. Apoi cruzimea pedepselor scade. Supliciul, tortura sînt înlocuite cu închisoare. Pedeapsa se individualizează şi numai o conştiinţă responsabilă se sancţionează. Paralel cu acest fenomen scade misoneismul [4], teama de noutate, de inovaţie şi sancţiunile premiale devin din ce în ce mai numeroase. Substituirea succesului în locul penalizării este o mare lege a civilizaţiei [5].

Să arătăm acum în ce condiţii se acordă succesul.

Succesul este una din sancţiunile premiale şi vom încerca să dăm mai întîi definiţia acestuia. Ce este un act de succes? Această întrebare prealabilă este necesar să fie lămurită la începutul acestui curs, deoarece din criteriile pe care le vom alege în raport cu fenomenul de succes, vom putea apoi studia la lumina lui şi în ierarhia propusă, diferitele fenomene auxiliare. La întrebarea aceasta se pot da diferite răspunsuri în diferite domenii ale Filozofiei [6]:

Un prim răspuns a fost încercat în domeniul psihologic; în special marele psiholog şi psihiatru Pierre Janet vorbeşte mereu în lucrările sale de ceea ce numeşte el „reacţiunea de triumf" După dînsul, mobilizarea forţelor sufleteşti în vederea unei acţiuni, se găseşte la un moment dat soluţionată şi atunci toată acea acumulare de forţe, care era destinată unui anumit scop, se revarsă pe scopuri alăturate. Cînd vrei să faci o călătorie, îţi aduni o serie de sume de bani, le transformi în cecuri, le depui la o bancă şi pleci. Dacă însă călătoria nu mai are loc, sumele rămîn disponibile. Dacă vrei să treci examenele, mobilizezi încetul cu încetul tensiunile nervoase, memoria, cunoştinţa, care în momentul cînd examenul a fost trecut, toate acestea rămîn disponibile, toate aceste forţe se revarsă într-un fel de risipă

difuză, vagă, care constituie starea de euforie, adică o bucurie nereală, acea bucurie care însoţeşte orice act de izbîndă sau succes şi care este tocmai caracteristică stărilor de ordin emotiv întovărăşitoare acţiunii de succes. Ea este datorată, după felul cum o prezintă Pierre Janet, tocmai acestei acumulări, care la un moment dat, nemaiavînd un scop de satisfăcut, se revarsă lateral, în alte scopuri sau cîteodată fără nici un scop într-o stare generală nelămurită, confuză, care însă ridică tensiunea sufletească într-o stare de bucurie şi care este numită de el „reacţiunea de triumf", ca urmare a unei acţiuni reuşite.

Toate aceste analize sînt destul de interesante, însă nouă nu ni se pare că această caracterizare a succesului pe cale psihologică sau chiar fiziologică este cea justă, fiindcă se poate vorbi de un succes fiziologic, — şi o durere de cap datorită unei congestii, iei un calmant, congestia se rezolvă şi durerea încetează : este acest lucru un succes ? Adică, orice reuşită a unei tendinţe care înlătură un obstacol din cale, se poate numi un succes ? De pildă un şuvoi de munte care este oprit de o stîncă şi pe care o roade încet-încet, dînd-o astfel la o parte, este acesta un succes ? Noi credem că noţiunea de succes nu trebuie atribuită unor astfel de fenomene, pentru care rezervăm mai degrabă cuvîntul de „reuşită" fiindcă fenomenul de succes presupune nu numai o acţiune de o anumită valoare, deci meritorie, dar presupune o reacţiune, presupune un răspuns, adică un raport de reciprocitate. Acest raport de reciprocitate nu poate avea loc decît într-un cadru social [7]. El nu poate avea loc în lumea fizică, între obiecte, în domeniul fiziologiei sau chiar în domeniul psihic. De aceea soluţia psihologică nu ni se pare suficientă pentru a defini fenomenul de succes.

S-a mai încercat o definire a succesului şi anume de către şcoala pragmatică. Pragmatismul este un curent filozofic în teoria cunoaşterii, apărut mai ales în America. El se leagă mai ales de numele lui James, care pretinde că adevărul unei fapte, a unei acţiuni, a unei cunoaşteri, se confundă cu succesul ei, adică un lucru este adevărat dacă este fecund, dacă face posibilă o aplicare mai largă, dacă este întrebuinţat la o utilitate extinsă, dacă fapta, cunoştinţa aceasta, presupune o ipoteză care la rîndul ei facilitează o serie de alte fapte sau alte întrebuinţări ; gradul ei de lărgire, efectul produs este de aşa natură, încît el serveşte la o utilitate, are un succes oarecare. Aşadar adevărul se măsoară prin succes.

Este o formă de a explica esenţa lucrurilor prin efectul lor, după cum evoluţionismul a încercat adeseori să dea explicaţia anumitor fenomene naturale prin cauzele produse, ceea ce era

un mod indirect de a le explica, după cum a arătat deseori şcoala fenomenologică germană, (care cu drept cuvînt spunea că una este esenţa, una este fenomenul specific, şi alta este cauza sau condiţiile în care s-a produs). Tot aşa în cazul pragmatismului, este vorba tot de o explicaţie indirectă, prin efectele pe care le-a produs un fapt într-un anumit mod şi într-un anumit timp, — explicaţie care este de asemenea greu de acceptat, pentru că, dacă un lucru sau o idee este adevărată şi se măsoară prin succes, aceasta înseamnă o aprobare. Cine dă aprobarea ? Aprobarea aceasta nu este — cum cred pragmatiştii — fie o definiţie oarecare, fie o determinare oarecare, ea nu stă în aer, difuză nelimitată ci este dată undeva şi de către cineva. Sancţiunea evenimentelor şi fenomenelor înseamnă de fapt sancţiunea unei anumite societăţi şi unor anumiţi oameni cu care trăim în contact şi care aprobă sau dezaprobă un lucru sau acţiunea noastră. Dacă noţiunea de aprobare implică în orice caz o societate, adică un public sau măcar o persoană căreia îi este adresată acţiunea faţă de care avem sau nu succes, succesul faţă de evenimente sau faţă de fenomene este greu de conceput sau dacă vorbim aşa, nu facem decît o analogie, o metaforă. Iată de ce explicaţia pragmatistă suferă de faptul că ea presupune fără să accepte să recunoască un fond social. Nu există succes decît într-o categorie omenească, într-o formă de oameni. Acolo unde sînt fiinţe neînsufleţite nu poate fi vorba de succes, pentru că ele nu pot fi nici conforme nici informe faţă de un eveniment oarecare, ele nu-l pot nici aproba, nici dezaproba [8].

Am văzut că noţiunea de succes presupune în orice caz o noţiune de sancţiune, adică o anumită receptivitate, o anumită reacţie. Aşadar fenomenul de succes trebuie luat din lumea filozofică şi transpus în societatea omenească. Acolo este locul său firesc şi acolo poate fi el înţeles în caracterul său esenţial. În această privinţă, succesul este o acţiune care este primită într-un anumit mod de cineva, de un individ sau o societate. Deci, primul caracter al fenomenului de succes este judecata de valoare care se emite în raport cu o faptă oarecare. Succesul este o apreciere favorabilă, pozitivă, o aprobare întotdeauna. Deci el presupune un anumit discernămînt, o anumită aşezare într-o ierarhie axiologică, adică o anumită ierarhie de valori. Este greu de conceput un succes, care n-ar avea un substrat axiologic, adică n-ar fi bazat pe o judecată de valoare. El implică această judecată de valoare şi este aşezat în raport cu această judecată de valoare într-un anumit rang al valorilor omeneşti. Aşadar, de cîte ori este vorba de succes este vorba

de un merit. Aceasta înseamnă că succesul aproape întotdeauna e o intenție și o valoare, și în nici un caz o întîmplare fortuită. Un succes care ne-ar fi dat o serie de împrejurări la care noi n-am colaborat, nu merită acest nume. Nu putem spune că un cîștig la loterie este un succes. Un cîștig la loterie este un fenomen fortuit, nu este legat de acțiunea și intenția unei persoane și noțiunea de merit, deci de valoare, este complet străină. Prin urmare succesul presupune un merit și este legat totdeauna de acțiunea unei persoane. El nu poate fi provocat de o întîmplare. Ceea ce este provocat de întîmplare este o acțiune de noroc, de șansă, dar nu succes. Norocul poate aduce o serie întreagă de avantaje, însă el nu este o acțiune de succes.

În al treilea rînd, un caracter al fenomenului de succes este că acesta este o acțiune liberă. Nu poate fi vorba de succes în acțiunile obligate, în acțiunile de constrîngere care sînt dictate din presiuni sau din frică. Avem succes în adevăratul sens al cuvîntului, atunci cînd fără să fim siliți sau fără să efectuăm un fenomen din frică, reușim să avem un merit oarecare. Dacă cineva în timpul unei acțiuni militare săvîrșește un act eroic, care însă nu este decît frică deghizată, — de pildă fugind de pe terenul de luptă a reușit să-și salveze compania lui, dar a făcut un rău mult mai mare altei companii, — acesta nu este un succes, căci acțiunea lui n-a pornit dintr-un act liber, ci dintr-o constrîngere exterioară. Tot așa o acțiune bună, care nu este a noastră sau este poruncită, ordonată, succesul nu este al nostru, ci al aceluia care a ordonat acțiunea. De aceea fenomenul de procedare în deplină libertate și spontaneitate, este unul din elementele care presupun un act de succes.

În al patrulea rînd, trebuie spus că fenomenul de succes este un fenomen social obiectiv și nu un fenomen personal psihologic. Adeseori cînd avem un succes noi credem că este meritul nostru sau numai meritul nostru, pe cînd în fond ceea ce se apreciază într-un succes este ceea ce societatea, fie ea o simplă societate mondenă, fie o mare societate, fie o țară, fie un club, într-un moment dat găsește că este bun într-o acțiune care s-a făcut [9]. Deci criteriul de valorificare al succesului nu este în raport cu persoana, ci în raport cu aprecierea pe care mediul social o face. În fond, succesul nu este decît un certificat de asemănare între o persoană și un mediu oarecare [10]. Mediul social, dacă nu apreciază că acțiunea făcută este conformă cu criteriile lui, nu dă aprobarea, nu acordă succesul ; deci nu fapta noastră în sine are succes, ci criteriul după care este judecată această faptă care intră într-o categorie oarecare pe care societatea o consideră ca bună, acela constituie actul de succes

în sine. Prin urmare, succesul are o valoare obiectivă socială şi nu individuală.

S-ar zice că dacă ar fi aşa, în mod absolut, acţiunile conformiste, adică adaptarea noastră la un mediu, ar trebui să fie recompensată cu maximum de succes. O acţiune de supunere oarbă la societate nu este o acţiune de succes. Funcţionarul conştiincios, care iese totdeauna la oră fixă de la birou, ori cetăţeanul care în viaţa lui n-a încercat nici o protestare, care este totdeauna înserat în regulă şi de acord cu dînsa, — nu se poate spune că acest om are succes, fiindcă succesul presupune o acţiune de bruscare, de provocare a societăţii, deci succesul este totdeauna în raport cu o noutate, nu cu o acţiune automată, gregară, conformistă, care se întîmplă după un anumit tipic, fără nici un fel de variaţie. Omul are succes prin noutatea pe care o aduce, iar nu prin faptul că-şi face complet datoria pînă în cele mai mici detalii. Dacă-ţi faci datoria în cele mai mici amănunte, capeţi cel mult un rang în societate, eşti acceptat ca un om corect, dar nu ca un om de merit. Meritul începe acolo unde acţiunea conţine o oarecare noutate. S-ar zice că meritul este al individului din moment ce noutatea este interesantă, şi el este acela care forţează mediul s-o accepte. Succesul este un act sintetic în sensul Kantian al cuvîntului.

Această noutate însă, ca să fie succes, trebuie să nu fie prea importantă. Dacă noutatea este excesivă, dacă originalitatea este prea mare, atunci ori ea nu este percepută de mediul social şi trece neobservată, nici măcar nu este remarcată, — sînt atîţia şi atîţia artişti care au scris într-o formă tehnică perfect originală, care nu era înţeleasă în timpul lor şi care fie că n-au fost cunoscuţi niciodată, îngropaţi în uitare de-a lungul posterităţii, fie că de-a lungul anilor au fost recunoscuţi tîrziu de tot, dar în momentul acela au depăşit puterea de percepere a societăţii respective pentru lucrul nou prezent ; sau, se poate întîmpla şi altă ipoteză ; această noutate provoacă indignare şi individul este considerat revoluţionar şi pedepsit, eliminat, adică în loc de sancţiune premială i se acordă sancţiune penală. Aşadar ca să fie vorba de succes, trebuie o noutate, pentru că nici supunerea oarbă, nici noutatea totală, nici conformismul şi nici revoluţionarismul complet nu dau succesul. Succesul este dat de o noutate relativă, care este în posibilitate de a fi asimilată, percepută de un mediu social. N-au succes nici cei care se supun orbeşte nici cei care înfruntă temerar o societate la un moment dat, dar au succes cei care vin cu o noutate mediocră, obişnuită, relativă şi pe care societatea o poate asimila. În fond, posteritatea nu este altceva decît socializarea unei noutăţi, adică

deprinderea mediului cu o anumită noutate şi asimilarea ei încetul cu încetul. Dacă un autor este acceptat peste 40 de ani, înseamnă că societatea are o anumită inerţie, o anumită greutate în perceperea noutăţilor. Iată prin urmare că noţiunea de succes presupune o noutate, pentru că conformismul pur nu dă succes. O noutate mijlocie, relativă, numai aceasta poate da fenomenul de succes.

Spuneam adineauri că fenomenul de succes stă mai mult în societate, decît în individ. Stă în societate, fiindcă ea este aceea care trebuie să-l primească şi trebuie să spună dacă este sau nu succes. Ea îl acordă, deci ea trebuie să-l primească şi să-l înţeleagă. Faptul că o noutate depăşeşte perceperea unei societăţi la un moment dat, o face să refuze sancţiunea premială şi să refuze acordarea succesului. Deci succesul nu este legat de persoană, ci de mediul social în care el se exercită, de noţiunea de valoare, de tabla de valori, — cum spune Nietzsche — pe care societatea o are la un moment dat şi pe baza căreia dă notele premiale care reprezintă succesul. Acest lucru se poate vedea din faptul că dacă succesul ar fi legat de persoane şi nu de aprecierea societăţii asupra persoanei sau a actului, acest act ar fi legat complet de chiar agentul care-l produce. Ori se întîmplă că adeseori persoana care are meritul nu este aceeaşi persoană cu aceea care capătă succesul. Din moment ce persoana este indiferentă, ea poate fi substituită. Iată de pildă în istorie, atîţia miniştri capabili care fac mari acte, mari reforme şi totuşi, în loc să li se acorde lor succesul, el este acordat unui suveran din acel timp. Toată gloria lui Henric VIII sau al lui Ludovic X ori a lui Napoleon I este bazată în mare parte pe o serie de colaboratori care n-au fost recunoscuţi aşa cum se cuvenea. Sînt colaboratori anonimi, cărora li se acordă succesul. Ce înseamnă aceasta? Că meritul nu este legat strict indisolubil de persoană, adică de persoana celui care produce actul sau acţiunea respectivă, ci de multe ori poate fi atribuit altei sau altor persoane. Prin urmare este o libertate din partea societăţii de a atribui succesul unuia sau altuia, indiferent de autenticitatea producţiei lui de o anumită persoană [11].

Cîte odată lucrurile merg mai departe: nevoia de glorie, nevoia de succes pluteşte în societate. Societatea are nevoie să acorde cuiva gloria, succesul, şi îl acordă primului venit. După cum în epoca adolescenţei nevoia de amor mîngîie cîte un tip ideal dintr-un roman sau din altă parte şi apoi îl atribuie primului venit, care îi seamănă însă foarte puţin, tot aşa şi societatea are nevoie să acorde glorie cuiva şi dacă nu găseşte un erou adevărat, o dă şi altuia mult mai modest, fiindcă nevoia

de a acorda gloria cuiva este o necesitate. După cum panica produsă de o crimă aduce o stare de dezorganizare și alarmă în societate și ea trebuie reprimată printr-un act de pedepsire, de sancțiune penală, tot așa nevoia de încurajare, de optimism, de definire a năzuințelor nelămurite ale unei societăți, la un moment dat, se caracterizează prin acest fenomen de glorie pe care societățile simt nevoia a-l atribui oricînd și oriunde. Apar anumite curente politice și sociale la un moment dat și ele apar, fiindcă societatea simte nevoia în adîncurile straturilor ei de un asemenea curent și nu se găsesc decît oameni foarte puțin importanți ; societatea nu alege. Dînsa ia pe primul om și-l ridică la rang de erou, dar el adeseori acoperă o mare mediocritate sufletească și o mare mediocritate de energie. Societatea însă are nevoie să proiecteze asupra cuiva acest fenomen de glorie. Este inversul noțiunii care se numește în ordinea penală „țapul ispășitor" : s-a comis o crimă, este nevoie ca lumea să se liniștească, să zvîrle bănuiala asupra cuiva ; dacă se găsește adevăratul criminal, atunci cu atît mai bine ; dar dacă nu se găsește, tot este nevoie să vină cineva să expieze, căci altfel societatea nu se liniștește. Și atunci găsește un om la întîmplare, care adeseori este executat. Istoria faptelor penale este plină de execuții de oameni, care n-au avut nici o vină într-o anumită afacere, dar care au fost executați pentru ca să se dea satisfacție opiniei publice, neliniștită de comiterea infracțiunii, la un moment dat. Același lucru, în sens invers, se întîmplă cu succesul, așa cum ați văzut mai sus. Unui om oarecare i se atribuie un merit iluzoriu, este ridicat și pus în fruntea unui curent, pe care nici nu-l înțelege sau abia îl înțelege. Au fost atîtea și atîtea curente, care au fost reprezentate de oameni foarte mediocri, dar fiindcă au fost inventați de societate pentru a reprezenta simbolic un anumit curent social, ei devin eroi în istorie, fără voia lor și în orice caz fără meritul lor [12].

Pe vremea cînd se făceau alegeri parlamentare, se desenau anumite curente prin partide, curente care cîte odată luau un aer mistic, o contagiune nestăpînită în favoarea unei idei : i se punea un semn, pentru a fi ales cutare partid, un triunghi sau o cruce etc. Candidații de pe listă erau absolut indiferenți, persoana lor nu importa, oamenii alegeau curentul. Adeseori pe listă figurau oameni antipatici sau nepopulari, care erau totuși votați, pentru că ceea ce importa nu era persoana, succesul nu era legat de realizarea persoanei, ci de realizarea curentului general. Deci persoanele nu sînt totdeauna purtătorii direcți ai meritelor lor, din moment ce persoana se poate substitui alteia.

În fine, ca probă că succesul nu este legat de persoană, nu este de ordin psihologic, ci este de ordin sociologic, este nu numai faptul că o persoană poate lua ea meritul alteia, nu numai că o societate poate acorda oricui indiferent cui, un merit oarecare, dar adeseori sînt merite care nu se leagă de nici o persoană, deci nu sînt determinate de acţiunea unui individ, ci sînt mai degrabă sociale sau anonime. Este adevărat că aceste feluri de succes se întîlnesc mai rar în societăţile contemporane civilizate, însă ele sînt foarte frecvente în societăţile primitive. La primitivi, ceea ce are succes de obicei, în triburile Australiei Centrale, în cele mai simple triburi, acelea care au fost studiate de şcoala antropologică engleză, ceea ce are succes, ceea ce face eficacitatea unui lucru sau ceea ce face un lucru să reuşească, este adesea o putere anonimă, un fel de fluid energetic care curge prin oameni şi lucruri şi face ca săgeata să pornească din arc, care face ca cineva să moară dacă vrem noi, care face ca o piatră să se mişte dacă ne împiedică drumul etc. Prin urmare reuşita unui lucru, la primitivi, este datorită unei puteri care nici măcar nu poate fi individualizată, este ceea ce numesc primitivii „Mana", care este un fel de curgere continuă a unei forţe ascunse, necunoscute, care se încarnează încet-încet în diferite obiecte, în diferiţi indivizi, curge de la unul la altul, pînă în momentul cînd este incarnată în cineva. Ea produce succesul în sine. Deci succesul este datorit unei anumite forţe necunoscute, anonime. Nu este măcar personalizat sau conceput ca fiind produs de un agent de ordin individual. Alteori succesul poate fi acordat animalelor: este „Totemul", animalul sfînt, totemul care este emblema societăţii, a clanului, şi care este strămoşul prezumat din care se trag membrii clanului, (un animal oarecare, un şarpe etc.) Ori de cîte ori un sălbatic desenează un şarpe, dacă face parte din totemul şarpelui, acţiunea lui va reuşi, va avea succes.

Deci succesul se acordă unei fiinţe însufleţite, unui animal, dar care nu are o răspundere, el nu acţionează intenţionat şi totuşi succesul i se acordă. Aceasta înseamnă că succesul este social, nu individual căci dacă ar fi individual ar fi pus în legătură directă cu anumite persoane. Succesul la aceleaşi popoare primitive, poate fi datorit acţiunii morţilor. Este încă un fenomen de nepersonalizare. La popoarele chiar mai înaintate, la greco-romani, Larii sau Manii, adică cultul strămoşilor însemna că strămoşii morţi stau la pîndă, undeva şi ei sînt aceia care feresc de nenorociri, înlătură dificultăţile şi aduc fericirea în căminuri. Dar aci nu este vorba de persoane, ci de morţi, absenţi ; nu un individ are succes, ci este o fantomă, ceva eteric,

care nu se poate sesiza. În sfîrşit, succesul îl putea avea şi o societate, un grup, ceea ce înseamnă că el nu este legat de acţiunea unei persoane, el poate fi colectiv, — o echipă de foot-ball, un club sportiv, o asociaţie secretă, o persoană morală, pot avea succes şi pot avea în acţiunea lor o anumită sancţiune premială, care nu este legată de o anumită persoană şi de acţiunea ei în raport cu o cunoştinţă şi cu o voinţă oarecare.

Prin urmare, cel puţin în societăţile primitive, succesul nu este legat de o persoană umană numaidecît, ci este legat şi de o serie întreagă de persoane abstracte, de animale, spirite, de puteri anonime, necunoscute ; înseamnă că el stă în ordinea socială, în nevoia societăţii de a-şi celebra în permanenţă o glorie, un succes oarecare, pe care îl atribuie, cînd unui individ, cînd altuia, şi nu atît în faptele pe care individul le produce în societate. Faptele pe care individul le produce în societate sînt adeseori simple declanşări, simple stimulente, scînteia care intră într-un sac cu pulbere şi care dă un efect mult mai mare decît ar putea să-l producă direct. Este această nevoie de sărbătorire, de recompensare, de dăruire, de celebrare, care este tot atît de adînc organic înfiptă în societate, după cum este şi nevoia de a pedepsi, atunci cînd ordinea socială şi coeziunea la un moment dat sînt tulburate.

Strîngînd toate elementele pe care le-am schiţat înaintea dvs. putem găsi următoarea formulă prin care am putea defini succesul. *Succesul este o judecată de valoare pozitivă, de caracter social obiectiv tradusă într-o sancţiune premială faţă de o iniţiativă liberă şi conţinînd un caracter relativ de noutate.* Aceasta fiind formula generală, care ni se pare cea mai aptă şi mai completă pentru a determina fenomenul de succes, urmează să studiem diferitele lui modalităţi şi varietăţi.

B. INDIVID ŞI EROU

Spuneam în lecţia precedentă că succesul este o categorie socială ; înţelegem prin aceasta că succesul depinde de necesităţile mediului social la un moment dat şi de raportarea lui la o anumită individualitate, şi arătam cîteva exemple din care reieşea, că deşi succesul este legat de un agent, de o anumită individualitate, care este purtătoare de succes, totuşi succesul urmează legile cerinţelor mediului. Aceasta nu înseamnă că succesul este complet străin de individualitate, succesul îl are o anumită persoană. În societăţile primitive îl au anumite forţe colective, e adevărat, dar încet-încet aceste forţe colective se individualizează şi pînă la urma urmei tot individualitatea este purtătoare de succes, adică tot agentul individual este acela căruia i se atribuie recunoştinţă de către societate, pentru un anumit merit. În genere, evoluţia aceasta merge de la anonim, de la difuz, către precis şi individual. Încet-încet, categoria succesului nu mai este sută în sută socială, ci degajarea individului din mediul social constituie o anumită parte, care poate revendica pentru ea meritul. Însuşi faptul că trebuie o anumită noutate ne arată că este vorba de o anumită personalitate creatoare, care creează succesul în sine. Noutatea este relativă ; personalitatea însă poate fi foarte puternică, şi vom vedea că succesul este purtat adesea de personalităţi de o amploare remarcabilă pe care le numim de obicei „eroi" sau „conducători".

Eroii sînt anumite personalităţi eminente, care închid într-însele nu numai o trăsătură de exponenţi ai colectivului, dar şi o anumită interpretare originală sau o anumită noutate, pe care o aduc în actele lor. Prin urmare, la început succesul este social în întregime. El se găseşte în toate aspectele lui în mediul social, în structura societăţii şi a tipului cultural, pe care-l are societatea la un moment dat. Încet-încet, însă ea se individualizează şi face parte din personalitatea purtătorului de succes, a

agentului căruia i se acordă meritul de către societate. Aceasta a dus în anumite timpuri la o anumită concepție despre individ, despre apariția oamenilor mari care au mari succese, care cunosc gloria în timpul vieții lor și chiar la o anumită concepție a istoriei, după care succesele sînt datorite exclusiv operei creatoare a marilor personalități, independent de mediul social, care n-ar fi alt ceva decît o simplă pastă plastică în mîna lor, pe care o modulează și o transformă conform concepțiilor și idealurilor lor.

W. James în cartea sa „La volonté de croire", un eseu asupra oamenilor mari și studiul lor, spune că oamenii mari nu pot fi explicați prin legile curente biologice, ei sînt un simplu mister, o enigmă în apariția lor, și că deci succesul lor scapă oricărei analize, el constituind în ordinea biologică ceea ce se numește o „mutațiune", adică un salt în vid, care este determinat prin evoluții regulate de la speță la speță. Știți apoi ce efloresceță bogată de teorii individualiste și hiper-individualiste a făcut posibile secolul al XIX-lea, cum s-a constituit o teorie a omului superior, care nu avea nici un fel de explicație deterministă în mediul care-l producea, marii oameni transformînd mediul după voința lor ; este faimoasa teorie a lui Carlyle despre erou. Apoi teoria lui Nietzsche despre supra-om, care își subordonează mediul, îl transformă etc. Deci, în problema care ne interesează, succesul n-ar mai fi o categorie socială, adică un criteniu după care mediul social acordă o sancțiune premială, ci pur și simplu un merit exclusiv individual al unor oameni mari, care se fac recompensați prin simpla lor creație.

Au venit apoi și teoriile, care arătau insuccesul omului mare. A venit opera dramatică a lui Ibsen, care a arătat că un om n-are succes tocmai fiindcă este mare. Omul mare rămîne singur, fără societate, fără aprobarea ei, fără public. Cu cît este mai mare, cu atît este mai neînțeles, cu cît este mai sublim în actele sale, cu atît trece deasupra nivelului pe care societatea îl poate cunoaște la un moment dat. Toată semnificația sociologică în sensul problemei care ne preocupă, degajată din opera dramatică a lui Ibsen, este tocmai insuccesul omului mare, adică lipsa de aderență între un motiv social și unul individual, lipsa de înțelegere a unei societăți pentru o înaltă personalitate. Ibsen arată exact contrariul de ceea ce arată Carlyle : societatea nu este o creație a individului, ci este rebarbativă, se închide într-o indiferență totală față de virtuțile creatoare ale unei personalități eminente, o elimină, o izolează, o face să stea singură, îi refuză orice fel de contact. Această semnificație arată tocmai caracterizarea pe care am dat-o noi în lecția tre-

cută, că succesul este o noutate relativă. Atunci cînd el este o noutate excesivă, întrece capacitatea de pricepere a unei societăţi date şi deci nu poate fi înregistrat de aceasta, eroul rămînînd în situaţia sa, cum a fost descris în majoritatea operelor dramatice care descriu peripeţiile tragice ale personalităţii eminente, neînţeleasă de societate, — aşa cum o descrie Ibsen.

A venit apoi reacţiunea, tot în secolul trecut, şi omul mare nu mai avea nici o virtute, nici enigmatică, nici misterioasă, cum vroia James, nu mai era neînţeleasă de societate, cum îl prezenta Ibsen, ci din contra, omul mare nu era decît un delegat, un exponent al nevoilor sociale la un moment dat, el era trimisul societăţii, avocatul ei pentru ca s-o reprezinte în interesele, veleităţile şi ţelurile ei. Este teoria socială a omului mare, teorie pe care a ilustrat-o într-un frumos pasaj din „Război şi Pace" Tolstoi, cînd Napoleon în plină glorie în războiul din Rusia stă de vorbă cu sentinela, un umil ţăran, şi din dialog rezultă că sentinela era cu mult mai aproape de adevărurile eterne, cu mult mai adîncă în vorbele ei, decît cabotinajul, nevoia de prezumţii asociative, de care era animat Napoleon. Această nevoie de corectare a omului mare era firească pentru o concepţie totală socială a omului mare şi pentru care omul mare apărea ca un simplu exponent, ca un delegat al societăţii sale, pentru a-i face realizările, ţelurile şi nevoile sale.

Un examen de psihologie socială ne face să adoptăm în această privinţă o soluţie mai mediocră [13], dar mai adevărată, şi anume că, în genere, mediul social determină oamenii mari, prin educaţia, prin creşterea şi aderenţele lor, dar că omul mare presupune totuşi un efect de noutate, căci dacă n-ar avea acel efect de noutate, acea parte de originalitate, care depăşeşte cu ceva măcar nivelul societăţii la un moment dat, n-am avea urmarea succesului, cu alte cuvinte n-ar fi decît un eveniment de serie, adică un cetăţean perfect conformist, care ar fi trecut ca toţii — neobservaţi, care îşi fac datoria cu prisosinţă, supunîndu-se regulilor unei societăţi oarecare. Prin urmare, trebuie ca societatea să fie puţin împinsă, puţin bruscată, forţată prin ceva, pentru ca această uşoară iritaţie de o clipă, să fie urmată de un reechilibru, care se cheamă succes, adică o readaptare la o noutate, ca să se poată constitui actul de succes. Această noutate nu trebuie să fie prea mare, şi nici nu poate fi prea mare, fiindcă dacă ar fi excesivă, mediul social ar fi neînţelegător cu ea. Ori, succes înseamnă o asimilaţie a unei noutăţi. Iată deci că definirea făcută rîndul trecut, că succesul este o noutate rela-

tivă, ne duce la ideea că oamenii mari sînt în general produsul mediului social ; dacă n-ar fi produsul mediului social, ei ar fi străini, neînțeleși, nu și-ar fi găsit în public o aprobare, ar fi izolați ca marii oameni ai lui Ibsen. Dar acești oameni nu sînt numai oameni care trăiesc integral în litera societății, ci aduc o parte contributivă a lor, fără de care obiectul succesului ar fi absent și am avea de-a face cu simple acte de conformism.

Procesul de care vorbeam adineauri, al degajării individului din mediul social, este procesul desprinderii individualității din nebuloasa primitivă socială, nebuloasă socială care în societățile clanice și tribale, nu cunoaște indivizi. Se știe, că societățile primitive sînt societăți comunizante, ele nu au indivizi, Omul nici măcar nu are un nume, El face parte din tribul totemului cutare, al „șarpelui" sau al „ursului", el nu se numește Gheorghe, Pavel sau Petru, ca în societățile evoluate, ci numele lui este numele tribului, al ginții. Începutul Dreptului Roman cunoștea astfel de nume sub denumirea de „Nomen Gentilicum" omul se numea cutare, care face parte din ginta cutare, dar nu avea un nume special, nu forma o anumită precizare individuală într-un anumit mediu. Încetul cu încetul, individul însă se desprinde din societate. Vom vedea îndată sub influența căror factori starea aceasta de confuzie primitivă creează încetul cu încetul puncte stabile, puncte de diferențiere.

Succesul merge crescînd, încet-încet, cu acest proces de individualizare și este strîns legat de el. Deci, înainte de a examina capitolul raporturilor dintre succes și tipul social și care vor duce la demonstrarea că fiecare tip social are un alt tip de succes, urmează să examinăm, în mod rapid, cum se formează procesul de individualizare și, în același timp, cum cu el se formează și procesul de succes. De ce, la un moment dat, în starea aceasta de confuzie naturală, apare individul ? Pentru o serie întreagă de motive pe care le studiază sociologia :

În primul rînd, pentru motivul creșterii cantitative a unui grup social, care duce la un anumit început de diferențiere colectivă ; cu cît societatea este mai mare, cu atît diferențele individuale de ordin geografic, social, de mobilitate a populației, încep să apară. Un grup mic are posibilitatea de a fi perfect omogen ; însă, de îndată ce grupul se mărește, el scapă unei centralizări și o serie întreagă de curente centrifuge îl dizolvă în fel de fel de micșorări de autonomie periferică, laterală, care nu mai pot fi îmbrățișate de convergența, de totalitatea mișcărilor, care țin părțile grupate ale unei populații : cu cît o populație este mai strînsă, cu atît ea dă naștere la anumite mișcări

de libertate, personalizare. Libertatea şi individualizarea au apărut mai ales în lumea oraşelor medievale, unde oamenii fiind strînşi unii de alţii, discutînd, reuşeau să introducă spiritul critic, discuţia, libertatea [14].

La fel se întîmplă cînd în grupul social apare o anumită mobilitate, adică atunci cînd oamenii se deplasează dintr-un loc în altul. Deplasîndu-se dintr-un punct în altul în spaţiu, ei au ocazia să vadă diferite alte aspecte sociale, alte moravuri, alte date, alte sisteme de organizare socială şi le compară între ele şi din această comparaţie reiese o anumită degajare critică, deci o libertate a omului. Spunea Thiers undeva că locomotiva este democrată, în sensul că oamenii dacă se deplasează dintr-un loc într-altul încep să aibă o anumită mentalitate din care se degajează libertatea şi înfiriparea personalităţii umane.

Tot aşa se întîmplă cînd în compoziţia, la început perfect omogenă, a grupului, încep să se introducă pe cale de cuceriri sau extensiuni anumite elemente străine, eterogene. Imperiul Roman la început era un Stat de o anumită egalitate, omogenitate, în elementele sale componente. Cucerind încetul cu încetul părţi noi şi extinzîndu-se pe toată suprafaţa globului, mentalitatea acestor noi popoare, incluse în cercul de cuceriri, influenţează asupra populaţiei dominante şi autohtone printr-o serie de moravuri, noutăţi, pe care le introduc şi apar în toate părţile şi toate domeniile elemente deosebite. Aşa a fost, de pildă, transformarea Dreptului Roman, din severitatea solemnă de la început şi din conservatorismul lui imuabil, într-un drept mai elastic, mai plastic, mai degajat, mai uman, sub forma de Jus Gentium, adică extinderea generală a unui Drept la o serie de categorii de oameni pe care căuta să le cuprindă, fiind mai larg, înţelegător, tolerant. Eterogenitatea ajută prin urmare, ca şi densitatea, ca şi cantitatea, la formarea personalităţii umane.

Cînd într-un mediu social s-au creat o serie de cercuri mai mici, aceste cercuri încep să-şi facă concurenţă între dînsele şi adeseori să se încrucişeze în influenţe, pe care le exercită asupra unui individ. Un om, care face parte dintr-un singur mediu social, este de obicei foarte supus acelui mediu ; este omul de la ţară, tradiţionalist, credincios credinţei moştenite. De îndată însă ce un individ face parte din mai multe cercuri sociale deodată, — este membru al unui club, face parte dintr-o societate sportivă, comercială, este membru de onoare al unui oraş, etc. — fiecare din aceste societăţi parţiale îşi dispută între ele influenţa dominatoare asupra individului şi şi-o anulează reciproc ; aceste influenţe se neutralizează unele pe altele, — de aci ieşind pentru om un cîştig de libertate. Personalitatea se degajează astfel ;

este faimoasa lege de încrucișare socială a lui Georg Simmel, pe care el o pune ca începutul degajării persoanei omenești și din care reiese pentru om o anumită doză de libertate.

Fapt este că, dacă aceste fenomene de ordin general obiectiv se realizează, urmează o diferențiere și a valorilor spirituale între dînsele. Valorile spirituale la început sînt contopite în valori unice, care joacă rolul tuturor necesităților mediului în care apar. La primitiv, de pildă, valoarea religioasă este în același timp și valoare estetică și valoare economică și valoare juridică, pentru că tot pe bază religioasă se face strîngerea recoltei, care devine un anumit cult adus unui zeu, tot pe bază religioasă apar primele decorații, primele transformări de ordin artistic, tot pe bază magică apar anumite proceduri juridice de jurămînt, ordaliile etc. etc. Dacă procesul de care vorbeam adineauri se realizează și diferențierile încep să apară, chiar valorile încep și ele să se diferențieze între dînsele. Din valoarea religioasă se desprinde autonom valoarea juridică sau economică, care au importanță și existență prin ele însele ; iar în sînul valorilor estetice, de pildă, unde muzica la început era și dans și cîntec oral și cîntec instrumental, fiecare din acestea încep să se degajeze, dansul formează o anumită artă, muzica instrumentală o altă artă, muzica vocală altă artă [15].

Procesul diferențierii valorilor este concomitent cu procesul apariției personalităților și determinat de factori generali cantitativi de care vorbeam adineauri. Evoluția are loc în diferite forme de manifestații spirituale. Iată de pildă viața religioasă : la început, ca și componența generală a clanului, viața religioasă este de nuanță colectivă. Zeul nu există ca persoană, nu este personificat. În faza totemică, oamenii cred într-o forță supranaturală de ordin impersonal, care curge ca un fluid și care dă putere și viață tuturor persoanelor și acțiunilor, în care ea se încadrează o clipă. Este faimoasa „Mana". Această „Mana" care este forma religioasă primitivă, este însă difuză, impersonală și anonimă, se condensează încetul cu încetul în anumite apariții ducînd la apariția zeilor, apariția sufletelor strămoșilor, Manii și Larii, care prezidează la destinul familiei chiar după moartea lor. Dar această apariție a noțiunii de suflet, demon, zeu, care însemnează un început de personalitate, un început de degajare individuală în substanța primitivă religioasă care era „Mana" nu este posibilă decît mai tîrziu. La început forța religioasă socială este anonimă.

Tot așa, în ordinea economică : economia primitivă este o economie familială, tribală sau clanică, în care toți membrii cultivă anumite lucruri și împart recolta între dînșii. De îndată

ce apare însă economia de schimb, mai complexă, forma de economie individuală se înfiripă, şi anumite acte de proprietate se produc. Apare individualizarea economiei sub această formă [16].

În ordinea evoluţiei politice, la început este o organizare a dominaţiei mediului social, în care clanul în totalitatea lui se adună pe o piaţă publică, într-o zi de sărbătoare şi decide marile acte de război, de pace, întreprinderi militare, împărţirea recoltei etc. în sînul unui clan ; şi atunci, puterea publică e delegata acestui „sfat al bătrînilor" este o putere colectivă. Însă încet-încet, înăuntrul clanului, cînd apar diferenţierile, apar şi primele două clase : clasa guvernanţilor şi clasa guvernaţilor. Cînd sînt două clase, încep deosebirile de regim, unii sînt exploataţi, alţii exploatatori, unii muncesc, alţii iau fructele ; înăuntrul diferenţierii politice, pe baza a două clase, apar şefii, conducătorii, care pot fi de natură religioasă, magii, sau de natură războinică, anumiţi eroi, anumiţi militari. Aceştia acaparează, monopolizează forţa publică şi din această monopolizare a puterii politice rezultă o anumită individualizare a fenomenului de dominaţie, de conducere, care este caracteristic societăţii de mai tîrziu [17]. La început însă, forma politică, forma religioasă, forma economică etc. sînt forme impersonale, anonime.

Tot aşa este şi în domeniul mult mai subtil, unde am zice că de la început nu poate fi vorba decît de elemente de cunoaştere individuală, adică în domeniul teoriei cunoaşterii. Omul primitiv cunoaşte colectiv, nu cunoaşte individual. Putem să ne punem întrebarea, cum se poate explica faptul că o percepţie care este inclusă într-un organism individual şi care este rezultanta unei alcătuiri psihice, personale, poate concepe colectiv, cum se poate ca o anumită prismă, care fatal ţine de un fenomen sau sistem nervos, de o anumită constituţie fiziologică, poate să aibă percepţia de ordin colectiv, cînd ea este destinată fatal să înregistreze numai ceea ce trebuie să vadă ea prin prisma constituţiei ei, adică o anumită structură individuală ?

Totuşi din cercetările făcute de şcoala sociologică franceză, în special interpretările documentare etnografice pe care le-au dat Levy Brühl sau Durkheim, se poate vedea că este vorba de colectivitate. Există o serie de etaloane, care sînt rezultatul credinţelor colective ale mediului social. Cutare obiect se numeşte aşa fiind că aşa l-a numit toată lumea ; omul nu mai examinează prin mijloacele sale personale, dacă obiectul este aşa sau nu, el ia de-a gata reprezentarea colectivă şi îşi reprezintă obiectul aşa cum l-au reprezentat şi strămoşii lui. La oamenii, care constituie mediul social într-un moment dat, progresul conştiinţei are loc atunci cînd — cum spune Levy Brühl — în locul unei primiri de-a

gata, urmează un anumit proces de discriminare, cînd omul nu mai primește pe cuvînt, pentru că societatea a spus așa, o anumită reprezentare colectivă, ci începe să aibă îndoieli, începe să-și facă o serie de bănuieli și discriminează printr-un proces de disociație, din ceea ce se oferă de-a gata de mediul social, anumite porțiuni, care le verifică prin mijloacele sale perceptive personale.

Reprezentarea primitivului este așadar primită de-a gata de societate. Dar ea este nu numai primită de-a gata, ci este un bloc de senzații și percepții, în care ordinea discriminatorie a spiritului omenesc, care prin natura lui este critic, nu operează încă. În blocul acela, în care lucrurile sînt așezate spațial sau temporal, unele peste altele, fără să fie aranjate într-o ordine logică, cum indică categoriile omului civilizat de mai tîrziu, lucrurile nu sînt distribuite după legile de cauzalitate sau de timp în succesiune, sau de spațiu cu excluderea diferitelor puncte, ci lucrurile pot avea loc în același timp, în mai multe locuri deodată. Toate operațiile de ordin logic categorial, la omul primitiv nu au încă loc. Cunoașterea omului primitiv nu cunoaște așadar individualizarea, nu cunoaște folosirea în timp în ordinea cauzei lor a unor evenimente separate, care fiecare constituiesc prin raport unul cu altul, unități deosebitoare și autonome. Ele se confundă, se contopesc la un loc și prin acest proces reprezentarea devine fatal colectivă [18].

Iată deci că, de la ordinea religioasă a unei părți necunoscute și anonime, Mana, de la ordinea unei economii, în care toți oamenii lucrează și-și împart între dînșii în mod egal produsul muncii lor, pînă la ordinea politică în care apar șefii și deosebirile de clase sociale, pînă la procesul de diferențiere a artelor, care întîi se despart din valoarea religioasă și apoi înăuntrul fiecăreia, au loc alte diferențieri (înlăuntrul plasticii se desparte ornamentația de sculptură și sculptura de pictură și arhitectură ; înlăuntrul muzicii avem muzica instrumentală și cea vocală și dansul etc.) în toate domeniile acestea spirituale procesul de individualizare și diferențiere este mereu prezent. Aceasta, datorită tuturor factorilor de care vorbeam adineaori și în care societatea, încet-încet, începe să-și degajeze din mediul acela amorf și confuz primitiv, unități consolidate care au autonomie și personalitate specială.

Dacă individul este degajat prin acest proces, adică dacă avem individul sau ideea de individualitate în ordinea religioasă, economică și politică, atunci în fiecare din aceste domenii este posibil acel proces de noutate relativă, care stă la baza succesului și atunci vom avea odată cu apariția primelor individualități,

succese și eroi religioși, oameni care fac minuni, magi, oameni capabili de miracole. Aceste noutăți vor fi admise de societate și vor constitui succese. Vom avea sucoese în ordinea artistică, oameni care sînt capabili să cizeleze frumos, ale căror opere sînt apreciate ca atare : cizelatori pe pumnale, pe arme, pe instrumente etc. ; vom avea succese și individualități în ordinea politică ; apar șefii, conducătorii magii religioși, regii sau eroii politici ; apar în fine marii negustori, care știu să ducă viața economică, să facă schimburile necesare, să călătorească de la un punct la altul al spațiului și în toate aceste părți să devină personalități, care aduc o sporire a vieții sociale la un moment dat. Succesul așadar, la început colectiv și anonim, se individualizează încet-încet și pe măsură ce în fiecare ordine spirituală a societății apar eroi sau personalități eminente de ordin politic, religios, economic etc. succesul se individualizează ; în fiecare din aceste forme, el se contopește cu persoana/ eroului.

Așadar, a studia succesul înseamnă în această ordine de idei a studia cum devine cineva erou, celebru, cunoscut, glorios ; sînt etape care se vor forma concomitent cu tipul social și cu anumite legi de structură în care, în fiecare din aceste tipuri sociale apare un anumit și specific fenomen de succes.

Concluziile asupra problemei succesului arată că succesul deși este de natură socială, în sensul că grupul social acordă criteriile pentru care cineva are sau nu succes, totuși succesul este de obicei purtat de un agent, de o anumită persoană. La început, în societatea primitivă, el poate fi difuz, de foarte multe ori nu coincide cu persoana care are succesul, dar încetul cu încetul această noțiune se leagă de un merit personal și am arătat că prin diferențiere se ajunge la o identificare între meritul personal, pe de o parte și noțiunea de succes, pe de altă parte. Aceasta ne-a dus să vedem, cum în domeniul economic, juridic, politic, artistic, chiar în domeniul cunoașterii, se operează precizarea individuală în nebuloasa socială primitivă. Aceasta ne apropie de ideea că, în general, purtătorul de succes este o personalitate eminentă sau către aceasta evoluează forma socială. Pentru aceasta putem studia mai de aproape această noțiune, în general vagă și puțin studiată. Trebuie să vedem care sînt condițiile în care apar personalitățile eminente : vom vedea aceasta către sfîrșitul cursului. Deocamdată, ne punem azi întrebarea : ce înseamnă o personalitate eminentă, cu alte cuvinte : care este noțiunea de erou și importanța ei sociologică ?

În afară de literatura sentimentală a secolului trecut, în genul lui Carlyle, noțiunea de erou la popoarele primitive, nu se

bucură de o definiţie precisă. Este greu de găsit o serie de criterii după care să distingem ce este un erou de ceea ce nu este un erou. În cartea sa *Völker Psichologie,* Wundt a încercat o definire a noţiunii de erou, dar definiţia lui este aşa de largă, încît pot intra toate speţele alăturate : noţiunea de demon, de Dumnezeu, spirit şi aşa mai departe. O încercare mai precisă de delimitare a subiectului, se găseşte într-o monografie franceză a lui Czarnowsky „Le culte des heros et ses conditions sociales", în special prefaţa lui H. Hubert la această carte dă o serie de noţiuni mai precise.

Ce consideră popoarele primitive ca fiind un erou ?

Un prim element, care trebuie avut în vedere, este ideea unei „existenţe terestre" nu numai omeneşti, pentru că poate fi erou şi un animal. Existenţa umană a eroului, înseamnă că o anumită personalitate eminentă s-a încărcat de o serie de merite din serviciile grupului social din care face parte, fie că l-a fundat, fie că l-a ajutat să se dezvolte sau i-a adus servicii de importanţă covîrşitoare. Toate acestea sînt merite suportate de cineva care trăieşte într-o existenţă umană, pe pămînt ; pot fi personalităţi reale, care au existat, sau personalităţi legendare, care n-au existat sau pentru care nu există martori oculari asupra prezenţei lor. Pot fi zei sau demoni, dar care nu sînt rămaşi numai în existenţa lor divină, ci în urma fie a unei certe sau a unui blestem, ori a unei greşeli sînt condamnaţi să se încarneze într-o existenţă umană, să cunoască vicisitudinile ei, moartea şi să învie apoi, pentru ca personalităţile să cunoască diferite stări. Un zeu, care nu trăieşte un timp oarecare pe pămînt, nu este erou. Unii lingvişti sînt de părere că trebuie să aibă o existenţă umană. Aşadar, fie că este vorba de o personalitate eminentă, ca şeful de trib, fie că este vorba de o personalitate legendară, sau de un zeu care şi-a petrecut o parte din viaţă pe pămînt, această noţiune, de erou, presupune o existenţă aci. Aceasta este una din trăsăturile principale, care formează noţiunea de erou.

În al doilea rînd este că această persoană să fi adus servicii care devin memorabile, adică să i se întreţie memoria printr-un ritual oarecare ; nu este vorba de un cult. La un templu din Ieropolis, în Siria, sînt trei statui : una este o zeitate semită siriană, alta reprezintă o zeitate greceească, care au cîte un cult şi a treia este un idol, căruia nu i se serveşte un cult special, dar el este un instrument pentru celelalte culte. Aceasta pare — după filologi — că este figura eroului ; de el se vorbeşte adeseori, i se serveşte un respect, se pomeneşte de el ; sînt o serie de ritualuri — care nu sînt un cult propriu-zis —

cu care este onorat, dar nu este subiectul unui cult, ca zeii şi demonii.

Aceste două caractere foarte generale nu reuşesc să ne dea o definiţie completă şi veşnică, după care noţiunea de erou se poate deosebi de noţiunea de demon sau de zeu, pentru că dacă eroul are aceste două atribute, totuşi, într-o altă etapă a vieţii lor dispar din existenţa terestră şi revin din nou în sînul zeilor, se întorc în existenţa rece, senină şi se leapădă de toate mizeriile pămînteşti.

Aceste legi fac ca hotarele dintre eroi şi zei să fie foarte fluide, să nu fie precizate. O serie de alţi autori cred că se poate admite că un erou are un cult oarecare ; altfel ar trebui să scoatem pe Hercules, care avea un cult, dintre eroi. Alţii — printre care şi Durkheim — cred că eroii sînt o serie de persoane anonime, care aduc servicii societăţii, cărora li se acordă un ritual, dar nu sînt personalităţi. Tot aşa, nici existenţa umană nu poate fi caracteristică, pentru că la o serie de triburi americane sînt eroi o seamă de animale care au adus servicii tribului, ca de pildă şarpele, corbul etc. Acestea arată că noţiunea de erou este greu de limitat şi, chiar dacă depăşim sentimentalismul lui Carlyle, cu mijloacele ştiinţei moderne tot nu găsim o definiţie precisă a noţiunii de erou. Nu este mai puţin adevărat că eroii sînt onoraţi ca şi zeii şi demonii.

Pentru utilitatea cercetărilor noastre asupra succesului în materie de merit, fie că se cunoaşte sau nu sfera şi conţinutul acestei noţiuni, fie că eroul este onorat sau nu, nouă ne este indiferent ; ceea ce este important este cel care poartă asupra lui noţiunea de succes cu care se individualizează şi care îi aduce un merit oarecare.

C. TIPURI ŞI FORME ISTORICE DE SUCCES

Trecem la legătura dintre tipul social şi noţiunea de succes. Nu în toate timpurile oamenii sînt recompensaţi cu aceleaşi merite. Este interesantă o evoluţie a psihologiei premiale, pentru că nu peste tot meritele se acordă la fel. Ne vom ocupa în primul rînd de clanul primitiv, în al doilea rînd de vechile cetăţi şi pe urmă de societăţile feudale, de momentul special al Renaşterii, unde fenomenul de „glorie" a avut o anumită importanţă şi, în fine, de naţiunile moderne, care pretind alte tipuri de succes decît celelalte societăţi.

Să începem aşadar cu tribul primitiv. Este vorba de triburile diferenţiate, care au ieşit din faza totemică, unde apare, sub forma religioasă, eroul demon. Pentru ce devine cineva „celebru", cum am zice în termeni foarte moderni ? Este cazul să distingem cîteva tipuri de succes, pentru care se acordă meritul şi să adăugăm, că societăţile, cu cît sînt mai primitive, cu atît sînt mai avare în a acorda succesul cuiva, pentru că societăţile primitive sînt conformiste. Acolo, toţi oamenii sînt la fel, ca şi obiectele standardizate din fabricile americane şi cum succesul constituie o noutate în moravurile sociale, această noutate n-o aduce nimeni, pentru că nimeni nu se poate deosebi de mediul care-l conţine. Spuneam că succesul n-ar fi posibil într-o societate conformistă, în care fiecare îşi face datoria, pentru că succesul este o inovaţie. Aşadar, vom asista la o lege sociologică în care din moment în moment creşte sfera noţiunii de succes, cu cît mergem într-o societate mai înaintată [19].

În clanul primitiv avem numai trei feluri de succese, adică pot fi recompensaţi pentru trei feluri de merite. Numim aceste trei feluri de succes : *„ctitoricesc"*, *„carismatic"* şi *„agonal"*. Succesul fiind conservator în acest fel de societate, adică ten-

dința fiind a se acorda cît mai puțin și pentru cît mai puține fapte, este natural ca în primul rînd să se acorde succesul, onoarea, renumele, celebritatea persoanelor care-l fundează sau vreuneia care se produce în legătură directă cu fundarea unui grup. Aproape toate clanurile primitive cred că se trag, fie dintr-un animal, fie dintr-un erou legendar. Acei care au fundat și descendenții lor direcți sînt singurii eroi posibili. Este onorat, are un cult special, se acordă glorie și admirație tuturor care au legătură cu membrii grupului, fie că se trag din spița consanguină a fundatorului, fie că au avut o contribuție importantă. Succesul se acordă numai celor care fac parte din această spiță rară, este un succes ctitoricesc, de fondator.

În afară de aceasta, sînt mult prea puține forme pentru care cineva poate fi admirat, pentru că tot ce iese din comun se pedepsește ; așa sînt toți cei care au condus popoarele. Într-o carte asupra gloriei și succesului, un autor german, Th. Geiger, vorbește de succesul păstorilor de popoare de tipul lui Moise, care i-au dus pe evrei în pustiu și apoi i-au scos. În cartea „Psyche", Erwin Rohde, în privința cultului funerar la greci vorbește, înainte de epoca istorică la aceste societăți, numai de fundatori, numai de cei prezumați după legendă sau siguri întemeietorii unui anumit grup social.

În legătură cu aceștia și reprezentînd oarecum ceva din esența lor, pe cale simbolică, acei care dețin oarecum secretele fundatorilor formează o clasă eminentă de personalități superioare, care sînt admirate și venerate ; sînt acei vraci sau magi, care se presupun a fi în directă legătură ocultă cu fundatorii tribului, pe cale mistică. Acestea sînt din personalitățile cele mai importante. Max Weber numește această acțiune mistică, care are prestigiu de autoritate „charisma". Cînd cineva se prezintă cu ingeniozitate, cu talent, este apreciat foarte puțin, pentru că ei credeau că nu poate veni inovația decît de la cei care au în puterea lor „mana", cei care pot determina puterea divină, fluidul din „mana". Ei sînt acei care cheamă ploile cînd este secetă, care au secretele victoriei față de inamic, care dețin fertilitatea solului, creșterea populației, ei sînt doctorii care ne apără de boli. Ei dețin deci în ei o serie de puteri, prin care capătă ascendentul carismatic. La popoarele primitive, aproape orice este magic. În primul rînd sînt o serie de tipuri simbolice, care au această autoritate : sînt cei care au o legătură cu totemul, fie că aceasta domină în mod fizic — dacă totemul este ursul, cine seamănă cu el are o putere mai mare și poate exercita o serie de acțiuni pe care ceilalți nu le pot — ; vin apoi șefii, conducătorii.

Un etnolog englez, Frazer, în cartea sa „Les origines mistiques de la royauté", a demonstrat că fruntaşii popoarelor sînt în genere magi, nu administratori sau şefi militari şi aptitudinea de a conduce este acordată tuturor care au virtuţile unor magi. Şi mai tîrziu, în civilizaţia romană, se confundă autoritatea regelui cu a lui pontifex maximus, regele este şi şeful bisericii, ca şi în regimul ţarist, după cum sultanul turcesc era şi şeful bisericii musulmane. Există o coincidenţă între aptitudinile şefului, care la popoarele primitive are şi puterea religioasă. Încetul cu încetul, se separă şi atribuţiile regelui trec la un administrator. Dar la început aceste puteri se confundă şi nimeni nu este rege pînă nu a făcut o serie de acţiuni de succes. Deci, originea regalităţii se află într-o conduită magică la început [20]. Tot aşa sînt întîmplător şi în cartea lui Czarnowsky ; el studiază cazul eroului irlandez Sf. Patrik şi arată cum cu această putere carismatică, a reuşit să se înalţe deasupra tuturor şi a ajuns rege.

Chiar şefii militari, la popoarele primitive — după cum arată Thurnwald — nu sînt apreciaţi pentru că sînt voinici, iscusiţi la portul armelor sau talentaţi în a mînui spada, ci pentru că ştiu ceea ce poate paraliza pe inamic în războaie şi succesul inamicului nu este bazat pe abilitatea celui care conduce lupta, ci pe faptul că a primit formula magică şi reuşeşte să doboare pe inamic. Deci, în mare parte, succesul carismatic se leagă de cei care deţin proprietatea formulelor magice.

Am văzut pînă acum două feluri de succese, care se pot aplica la orice popor în partea lui primală. Vom adăuga al treilea tip, cel mai frecvent în societăţile elene. Este succesul „agonal" de la „agon", care în greceşte se traduce prin „cursă". La greci, se făceau curse de cai şi cel care învingea avea succes, cel care cîştiga în aceste confruntări de abilitate devenea eroul zilei, ceea ce se întîmplă şi azi în matchurile de box şi în altele. Vom vedea cum întreaga societate elenă nu acorda succesul decît pe baza acestui agon, concurs. Era o emulaţie extraordinară între oamenii care concurau la asemenea lupte ; cel care învingea era învingătorul şi ena dus în triumf.

Aceasta este o formă mai avansată, de individualizare, o reducere a avariţiei iniţiale în a acorda succesul la societăţile primitive, pentru că îndată ce admiţi concursul înseamnă că acorzi libertatea ca cel care învinge să aibă succes şi viaţa întreagă se va transforma într-o serie de concursuri sportive, muzicale, artistice, militare. Viaţa întreagă nu este altceva decît o emulaţie permanentă de rivalităţi şi oameni, care se provoacă la concursuri de acestea în care unul cîştigă şi este

onorat. Astfel de succes nu există decît în germene în societăţile primitive tribale ; totuşi de o bucată de vreme, un sociolog francez, G. Davy, a atras atenţia asupra instituţiei curioase întîlnite la popoarele australiene, nord-americane, la triburile africane, ceea ce înseamnă că ar fi un tip general, un tip care indică o instituţie legată şi pe care el o numeşte cu un titlu australian „potlatch". Pentru a arăta într-un moment dat puterea de care dispune cineva în societate, pentru a-şi afirma prestigiul său, se începe un concurs de dăruire. Se face o întrecere în a dărui. Sînt urme de acestea şi la noi, cu ocazia nunţilor ; sînt nunţi care se fac cu strîngeri de bani şi cel care dă mai mult este onorat şi pus în fruntea mesei [21]. Acest concurs de dăruire se întîmplă des ; odată pe lună la unele triburi de acestea, şi persoana care vrea să joace un rol oarecare este provocată, iar cine poate fi mai dezinteresat într-un moment dat, este cîştigătorul concursului şi i se acordă meritul. Este un început de succes agonal, care constă într-un concurs, care reuşeşte să indice pe cel mai meritos. Este un fel de apreciere a dezinteresului, căci cel care dă mult capătă un merit mai mare. Acest fel de „potlatch" — care este şi un fel de început al schimbului la popoarele primitive — este germenul unei instituţii care se va dezvolta în societatea elenă şi pe care unii o consideră caracteristică întregii civilizaţii elene. Toată societatea elenă n-ar fi decît o stimulare de rivalităţi, o provocare de oameni, care se iau la întrecere, o cursă.

Chiar în cartea filozofului olandez Huysinga intitulată „Homo ludens", omul care se joacă, tendinţa acestei cărţi este de a arăta că în toate formele de cultură există un joc dezinteresat. Aceasta chiar şi în ştiinţă ; matematicile sînt forme de joc, sportul este un joc, muzica un joc. Omul nu este „zoon politikon" cum spunea Aristot, nici „homo sapiens", cum crede Bergson, „homo faber" ci „homo ludens", omul care se joacă. Huysinga crede că agonul şi tipul agonal de viaţă este caracteristic întregii vieţi elene. Aceasta nu este cu totul adevărat, dar nu este mai puţin adevărat că întreaga viaţă elenă a fost datorită acestei încercări de puteri.

Reţinem două forme de succes, care interzic orice noutate, care paralizează orice înaintare a individului şi a formelor avansate ; acestea sînt „succesul ctitoresc" al fundatorului şi al acelor care au legături cu dînsul ; succesul charismatic" pe care-l au cei care-şi pot explica formulele magice şi ca început de individualizare este forma agonală, simbolizată în „potlatch", care nu este decît un început de succes agonal, care se va dezvolta în toată plentitudinea lui la societăţile greceşti.

La început după cum se poate vedea succesul era strict legat de un sens conservator al societăţii, el se acordă foarte rar, pentru că noutatea era aproape inexistentă. În această fază socială, societăţile au o bănuială, o neîncredere faţă de tot ce e nou şi prin urmare oamenii nu sînt încurajaţi către invenţii, către noutăţi. Vom vedea că, pe măsură ce înaintăm către societăţi mai perfecţionate, se face şi acordarea succesului din ce în ce mai larg şi pe criterii diferite. La început însă există ceea ce am numit noi „legea inerţiei succesului", adică dificultatea de a acorda succes pentru o nouă sferă de criterii.

Dacă trecem la un alt tip de societate, la societăţile cetăţilor antice greco-romane şi cercetăm care sînt tipurile de criterii după care se acordă succesul, vom constata în primul rînd că se menţine succesul fondatorilor, succesul otitoricesc, însă sub o formă puţin deosebită : nu mai este vorba de aceia care au fondat pentru prima dată societatea însăşi, tribul, ci de tot felul de fondatori de societăţi înăuntrul marii societăţi. Din moment ce grupul social se diferenţiază, apar alte feluri de grupuri : profesiuni, clase, secte religioase şi politice, şi în toate acestea există cîte un fondator care devine eroul principal. În cartea sa asupra eroilor la grecii antici, E. Rohde, arată cum aceşti eroi sînt în genere legaţi de faza grupurilor profesionale : există eroul profesiunii olarilor, „Keramikos", de unde cuvîntul „ceramică", există eroul celor care fasonează diferite statui de marmură, celor care fac diferite clădiri publice, a arhitecţilor etc. şi există cîte un sfînt pentru fiecare profesiune. Pînă în zilele noastre de pildă, cismarii au ca patron pe Sf. Spiridon. Există cîte un patron al fiecărei bresle, care este fondatorul breslei şi care este erou important al acesteia. Toţi cei care descind dintr-însul sînt în genere cei cărora li se acordă o anumită importanţă.

În al doilea rînd, forma de succes mistic, succesul charismatic, se menţine şi ea, însă nu mai este vorba de demoni, de sfinţi şi de magi, ci este vorba mai ales de eroi. Am arătat în lecţia precedentă ce se înţelege în genere prin eroi : eroul este o personalitate eminentă a societăţii, care a murit şi căruia i se închină, dacă nu un cult, măcar un ritual de admiraţie sau un zeu care a avut o existenţă temporară. Ei bine, succesul charismatic în cetăţile antice este înfăţişat de o serie de eroi, care prezintă o serie întreagă de aptitudini cvasi-divine ; trăiesc o existenţă umană, însă au puteri aproape supra-umane. Este tipul „Hercule" ca forţă fizică şi o serie întreagă de alţi eroi, fiecare celebru într-o anumită aptitudine, fizică sau intelectuală,

care au adus mari beneficii grupului social şi care au rămas sanctificaţi după moartea lor, fără însă să fie consideraţi ca zei, adică să li se închine un cult public.

Însă — după cum am arătat — ceea ce formează tipul caracteristic al succesului şi în acelaşi timp caracteristica generală a vieţii antice, este forma de concurs. Ceea ce în societăţile tribale era abia un început, în faza grecească ia proporţii universaliste, bazate pe concursuri. Concursuri de acestea se ţin întîi în lumea sportivă, dar apoi acest succes de selecţiune de valori se întinde în toate domeniile vieţii publice : sînt concursuri pentru poezie, pentru muzică, în care un mare muzicant provoacă pe un altul ca în faţa unui juriu sau în faţa unui public oarecare să producă fiecare ceea ce ştie, unul din cei doi este proclamat eroul zilei. Asemenea concursuri au loc pentru arta militară, arta dramatică etc. Aproape toate felurile de ocupaţii din Grecia antică erau pe bază de concurs, cu bază agonală. De aceea o serie întreagă de istorici, — în primul rînd J. Burckhardt au arătat că toată civilizaţia şi tot mersul culturii greceşti sînt determinate de această formă de selecţie a valorilor personale. Ei au arătat că însuşi individualismul grecesc, emulaţia, întrecerea, nevoia de victorie, de triumf, care stă la baza individualismului elen, porneşte de la aceeaşi idee de concurs, de întrecere. Întrecerea, cursa, este un fel de aptitudine generală a civilizaţiei greceşti. Un alt istoric german, Ehrenberg, a arăţat că dacă acest lucru este valabil pentru civilizaţia elenă, el nu era valabil pentru cea romană, adică acolo n-ar fi fost acelaşi mod de a acorda succesul, n-ar fi acelaşi principiu de întrecere, de cursă, ci că există cu totul alte criterii care prezidează la selecţiunea socială. Dacă examinăm însă bine, vom vedea că şi acolo, în civilizaţia romană, aşa de influenţată de cea elenă, există aceleaşi criterii de sancţiuni premiale, numai că ele se aplică mai puţin la arte, cît mai ales la o serie întreagă de ocupaţii. De pildă, actele de vitejie în războaie, actele de comandă, care toate, rînd pe rînd, sînt în fond forme de întrecere, forme de curse, care duc la singura selecţie posibilă sub această formă. În cartea sa, citată şi rîndul trecut, profesorul olandez Huysinga arată că acest fenomen de selecţie a valorilor prin concurs, acest tip de succes agonal, este mult mai general decît se crede. Nu numai că începuturile sale apar în societăţile primitive sub forma „Potlatchului", nu numai că el a invadat aproape întreaga viaţă publică la eleni şi romani, dar autorul citează o serie întreagă de instrucţiuni [22], care s-ar găsi în viaţa Chinei antice, a Indiei, şi că deci s-ar găsi în toate societăţile antice cu aceeaşi diferenţiere de grupuri interioare şi indivizi, în acelaşi tip de succes, forma

de concurs. Forma de succes agonal ar fi aşadar nu numai caracteristică lumii antice, ci o găsim în toate părţile, unde un tip social prezintă aceeaşi fizionomie, aceeaşi configuraţie, analogă în orice caz cu societăţile antice.

Felul acesta de a acorda sucoesul sub forma concursului, este totuşi o indicaţie de inerţie a afirmării succesului, pentru că nu este vorba de a acorda suocesul oricui merită, ci numai celor care pot să înfrunte un concurs, adică celor care acceptă o luptă, iar această luptă de obicei este limitată la două persoane. Deci suocesul nu este încă socializat în marea masă şi acordat la oricine are un asemenea talent, ci numai la cei care acceptă să ducă între ei concursul. Prin aceasta el este limitat nu este difuzat în toate straturile sociale şi la oricine vrea, fiindcă cine nu este candidat, orice merit ar avea, nu i se acordă acest succes ; se pune deci bariera luptei între persoane meritorii şi succesul acordat, este totuşi o restrîngere, nu este atît de puternic ca transmisiunea ereditară a succesului charismatic sau ctitoricesc.

În faza statelor feudale, urmărind aceleaşi tipuri de succes, vom constata că forma de succes ctitoricesc este aproape complet absentă ; este o fază instabilă, o fază nomadă, de transformări a popoarelor, de invazii, migraţiuni, în care marile fondări de societăţi cu oarecari şanse de stabilitate nu sînt posibile şi de aceea succesul fondatorilor de tip strict conservator are foarte puţin loc. Apar însă în această fază foarte multe forme de succes charismatic : este gloria sfinţilor înşiraţi în viaţa sfinţilor creştini ; toate formele de sfinţenie din calendar sînt din această epocă ; el se bazează pe aceleaşi legi de ascendent mistic, de autoritate, şi deşi de altă natură, el este totuşi acordat cam după aceleaşi legi ca şi toate formele de succes charismatic, magic sau mistic din societăţile pe care le-am văzut. Succesul agonal se menţine în această fază, în special în ceea ce priveşte arta militară şi începutul artei propriu-zise literare şi muzicale. În arta militară avem acele faimoase „tournois-uri", de întrecere în arta spadei sau în arta călăriei. Sînt toate acele concursuri, care se ţin sub formă de sărbători, cînd se acordă premii celor care cîştigă.

Tipul de succes care apare în această fază este ceea ce am numi „suocesul armistiţiu". Se ştie că structura societăţii feudale este adaptarea unei forme de ierarhie de sus în jos regională, în care însă un rege sau un suveran domneşte fără prea mare putere ; totuşi, eroizarea lui se obţine printr-un fel de armistiţiu între celelalte persoane care ar candida dintre puternicii feudali ai zilei, dintre puternicele persoane care-şi dis-

pută influențele asupra unei regiuni, o cedare de influență în favoarea uneia singure, a unui suveran, pentru ca să înceteze lupta dintre ei. Într-un fel este ceea ce spunea Tarde, că fenomenul gloriei în genere unifică și pacifică : nobilii feudali nu se mai luptă între ei, ci cad de acord ca unul dintre ei, primus inter pares, să-i domine o bucată de vreme și prin aceasta să înceteze lupta dintre ei. Prin urmare eroizarea, fenomenul de glorie, fenomenul de succes în această epocă este posibil, pentru că ceilalți, fiecare dintr-înșii, renunță la o parte din autoritatea și pretențiile lor, unindu-se asupra unei persoane, care formează trăsătura de unire și posibilitatea de încetare a luptei dintre dînșii.

În timpul reapariției individualismului în perioada renașterii, găsim foarte puține tipuri și cazuri de succes ctitoricesc sau „charismatic". Ce se întîmplase în această fază ? Odată cu renașterea individualismului antic, toate formele de autoritate sînt supuse unei critici satirice foarte severe, spiritul de polemică apare în toată puterea lui și ruinează tot ascendentul prestigiului de ordin irațional. Nimic nu se mai impune prin ereditate sau pentru că deține într-însul un principiu divin. Fiecare se impune prin meritele sale proprii, succesul este individualizat. Individualizîndu-se el lasă liberă critica generală, oamenii discută între ei, meritele se discută, unii sînt scoborîți din falsa lor glorie, alții ridicați pentru că au fost multă vreme nedreptățiți, există o serie de descărcări și ascensiuni, care sînt liber exprimate și care încep să funcționeze cam în modul modern în care funcționează ascensiunea socială în timpurile noastre. Aceasta este bazată pe libera critică, libera cugetare, care începe să se degajeze, încet-încet, de apriorismul autoritar religios, să-și exercite pe bază rațională o serie întreagă de mijloace de fondare a criteriilor de valoare și, deci, să permită o selecție socială cu mult mai mare și mult mai largă decît aceea a concursului, cu toate că concursul se menține și el în timpul renașterii, unde există o serie întreagă de tournois-uri între condotieri etc. o serie de concursuri literare, de tip agonal.

Însă forma de succes este mai largă decît aceea propriu-zisă, restrînsă, a concursului. Ea începe să facă loc unei alte forme de succes, pe care l-am numi „succesul celebritate". Este pentru prima dată cînd apare noțiunea de reputație, noțiunea de difuziune a unui renume în straturi cît mai largi sociale și în care cineva devine cunoscut în marile mase, admirat stimat și după moarte consfințit într-o anumită autoritate de glorie. În faza aceasta nu mai este vorba de un concurs, adică nu mai este vorba de a acorda succesul cel mult la una din două per-

soane care candidează sau la una din cele 10 persoane care candidează. Acum succesul se acordă fără prea multă zgîrcenie la toți cei socotiți apți sau capabili, indiferent dacă reușesc sau nu într-un concurs limitat, li se acordă sancțiunea premială a celebrității. Apare așadar notorietatea, omul devine cunoscut printr-o serie de merite, se acordă o serie întreagă de brevete din acestea de celebritate și notorietate, care nu mai este închisă în granițele unui oraș, ci începe să cunoască o oarecare accepțiune internațională ; astfel, se știe cum artiștii italieni erau cunoscuți în Franța, Spania, în orașe din Germania și erau deseori invitați în aceste locuri. Se cunoaște viața lui Tițian și Leonardo da Vinci, invitați de Carol IV și Francisc I. Deci artiștii sînt cunoscuți peste tot, disputați prin invitațiile care li se fac într-un loc și într-altul.

Succesul acesta, care nu mai este agonal, este un succes de socializare, de reputație, de renume, este un nou tip de succes, pe care noi l-am numi „succesul celebritate". Care sînt criteriile după care cuiva i se acordă celebritatea ?

În primul rînd, în timpul Renașterii apare odată cu individualismul antic, cultul personalității. Este celebru cine reușește să devină o personalitate. Este pentru prima dată cînd noțiunea de personalitate se desprinde cu o serie de atribute precise, cu o serie de calități, pe care dacă cineva le întrunește, i se acordă stima de personalitate și prin aceasta i se acordă celebritate, notorietate.

O personalitate, cel puțin în concepția pe care o avea Renașterea despre acest lucru, era în primul rînd un om foarte complex. Personalitatea presupunea cunoștințe foarte variate, foarte intense, o mare cultură, o cultură completă. Omul din zilele noastre este un om de cultură minimală, căreia i se adaugă de obicei o cultură de specialitate. Foarte mulți dintre cei care își fac o cultură de liceu, uită detaliile ei păstrînd doar schemele generale, în orice caz nu mai au curiozitatea, de-a lungul vieții nu-i mai pasionează diferitele probleme, care nu sînt ale specialității lor ; ei se închid într-un compartiment foarte îngust al preocupărilor directe profesionale. Ei bine, nu aceasta era tipul celebru al Renașterii. Tipul celebru al Renașterii nu numai că cunoștea de toate, era în același timp artist, scriitor, om de știință, inventator, sportiv, militar, dar el avea curiozitatea pentru toate aceste lucruri, viața sa era o mică enciclopedie, el se cultiva în toate domeniile și tendința lui, idealul general de viață în această epocă, era de a dezvolta armonic într-o strictă corelație, toate aspectele existenței. De aceea Leonardo da Vinci era nu numai un mare pictor și desenator, dar era și un teo-

retician estetic, un inventator de tehnică științifică, ba era considerat chiar ca un vrăjitor. Alții, mulți membri ai familiei Medicis, erau sportivi, muzicanți din liră sau alte instrumente, gimnaști eminenți, militari, vînători și posedau o mulțime de alte cunoștințe de ordin științific, literar, filozofic, umanistic etc. Era considerat deci a fi o personalitate acela care închidea într-însul o lume de cunoștințe, pe cît posibil toate cunoștințele! Pico de La Mirandola se intitula „doctor în de toate lucrurile știute", iar Voltaire îi adăuga „și încă vreo cîteva". Idealul era prin urmare că omul trebuie să știe de toate. Personalitatea, ca să fie celebritate, închidea într-însa toate aspectele existenței și tot felul de îndeletniciri posibile.

În al doilea rînd era vorba în această noțiune de personalitate, de un talent, de o eficiență deosebită. Toate aceste personalități erau exaltate, stimulate printr-o serie de genuri literare care apăruseră și care erau foarte la modă. Burckhardt arată că atunci a apărut cu maximum de celebritate moda biografiilor. Vasari a scris viața pictorilor, alții și-au scris memorii și autobiografii, cum a fost B. Cellini etc. Deci biografia ridică personalitatea umană la rangul de obiect de curiozitate umanistică, de studiu, de interes pentru toată lumea. Din aceste biografii, traducerile multiple făcute în timpul Renașterii arată că plăcerea și tendința erau de a se admira o biografie celebră. În același timp apărea un fel de cult al eroilor, mai mult decît atît: chiar cultul monumentelor, al caselor, al locuințelor foștilor oameni celebri, marii artiști marii pictori etc. Începeau să se pună plăci și să se arate că în această casă a locuit cutare sau cutare artist, deci cultul eroilor sub forma personalității. În felul acesta, așadar, în timpul Renașterii apare un nou tip de succes, care se adaugă la celelalte, anume succesul-celebritate.

Dacă examinăm o ultimă formă de societate, *națiunile moderne*, adică forma națională de viață, vom vedea că aci se menține succesul ctitoricesc, fiindcă o formă de succes odată începută are o tendință de persistență, numai că aci nu mai este vorba de fondatorii primi ai societății, ci de marii eroi naționali. Iată de pildă Jeanne d'Arc în Franța, Frederic cel Mare în Germania, Petru cel Mare în Rusia, sînt mari reformatori de la care pornesc forme noi, sînt fondatori care dau națiunii lor un impuls din care pornesc alte directive și pentru care merit se acordă gloria sau succesul.

Tot în forma acestui succes ctitoricesc mai punem fondatorii de societăți mai mici. Nu mai este vorba de a fonda însăși națiunea, ci cei care fundează societăți de ordin cultural, sportiv, partide politice, asociații de tot felul, industriale, econo-

mice, comerciale. În toate părţile lumii, peste tot, avem un bust unde se arată fondatorii. Înăuntrul societăţii apare un număr imens de societăţi mai mici care mişună şi care fiecare este întemiată de cineva. La baza acestei fundaţii este de obicei o persoană, care este apoi stimată, respectată de toţi urmaşii în toată viaţa societăţii respective.

Există o altă formă curioasă de succes ctitoricesc în timpurile noastre, un fel de transmisiune ereditară a unor anumite profesiuni sau merite. De pildă, în lumea politică sînt familii în care se transmite din tată în fiu aptitudinea de a fi ministru. Familia Chamberlain în Anglia are trei generaţii de miniştri. Familia Caillaux în Franţa are două generaţii etc. şi dacă vom căuta vom vedea că există o serie întreagă de aptitudini de acestea ereditare *. De asemenea există această ereditate de aptitudini în profesiuni. Lucrul n-ar fi prea curios în corporaţiile manuale, unde meseria trece din tată în fiu. Dar el se petrece şi în ordinea intelectuală şi se pare chiar că şi la catedrele universitare există asemenea transmisiuni. Sînt o serie întreagă de aptitudini care creează tot felul de forme de succes ctitoricesc.

În ceea ce priveşte succesul charismatic, acesta se schimbă, nu mai este acordat magilor, preoţilor, sacerdoţilor. Rămîn legate de acordarea lui toate elementele mistice toate elementele de autoritate necontrolată, de prestigiu impus printr-un fel de fluid, numai că el de obicei se acordă în alte domenii ale vieţii publice, nu se mai acordă în ordine religioasă, ci mai ales în cea politică. Este acordat revoluţionarilor politici de tipul Garibaldi, marilor reformatori de State şi este acordat adeseori eroilor de ordin politic, care cunosc toate formele succesului charismatic religios, adică lupta, martirajul, suferinţa.

În ce priveşte formele de succes agonal în naţiunile moderne, ele apar sub forma concurenţei. Concurenţa este tipul agonal modern, concurenţă în ordinea economică, concurenţă la bursă, concurenţă în politică, în profesiuni etc. Sînt forme de succes agonal, bazat pe concurs, întrecere, care se laicizează după cum s-a laicizat şi succesul charismatic.

Prin urmare, după cum vedeţi tipurile de succes se înmulţesc cum ne apropiem de societatea modernă. Se păstrează cele vechi şi se adaugă o serie de tipuri noi. Succesul-celebritate al Re-

* Analiza mai atentă arată că acest tip de succes este condiţionat de realităţile sociale şi că exemplele date nu pot constitui o bază pentru generalizare *(N. Ed.)*.

naşterii este şi mai intens în societatea modernă, pentru că avem o serie de mijloace de difuzare noi. În timpul Renaşterii era tradiţia orală şi cel mult tiparul foarte restrîns în cîteva sute de exemplare ale unei cărţi sau era un tablou, pe care putea să-l vadă cineva într-o biserică. Succesul modern este ajutat de marile mijloace de reclamă şi propagandă: radio, cinematograf, fotografii etc. toate acestea ating sfere cu mult mai adînci în masele populare şi cu mult mai extinse în suprafaţa globului, decît le atingea succesul-celebritate din timpul Renaşterii.

Însă ceea ce este o nouă formă de succes, specifică, naţiunilor moderne şi pe care n-au cunoscut-o nici societăţile antice şi nici cele ale Renaşterii, este forma de succes numită *„originalitate"*. Originalitatea este altceva decît celebritatea. Celebritatea se fonda pe un substrat complex de personalitate sau pe un talent oarecare. Categoria succesului de originalitate se bazează pe substratul noutăţii cu orice preţ.

Am văzut, pornind de la societăţile primitive, că noutatea era persecutată, societăţile primitive urăsc schimbarea. În naţiunile moderne din contra, ajungem la forme de succes care sînt bazate tocmai pe afirmarea originalităţii. De la romantism încoace, bizareria, singularizarea, sînt mijloace de a frapa, de a impresiona publicul şi în genere este rar ca o operă frumoasă, bine compusă, care are o serie întreagă de elemente interioare desăvîrşite de ordin clasic, să prindă cu aceeaşi intensitate ca un lucru care de obicei este plin de relief, de noutate, orginalitate şi care se impune de la sine prin însuşi faptul singularizării lui. Este un fel de încurajare la contrazicere şi progres, un fel de stimulare şi încurajare la ceea ce depăşeşte ceea ce a fost. Nu numai că nu mai sîntem în faza succesului ctitoricesc, tradiţional, adică ceea ce au apucat strămoşii are succes fiindcă se continuă mai departe, dar din contra astăzi are succes ceea ce calcă tradiţia, ceea ce impresionează printr-un factor nou, printr-un aspect inedit, desăvîrşit în noutatea lui şi care n-a mai fost întîlnit. Este forma de evoluţie creatoare de tip bergsonian, pe care societatea contemporană o încurajează peste tot, este un brevet care se acordă numai lucrurilor originale.

În timpul Renaşterii deveneai celebru printr-o operă recunoscută ca perfectă prin construcţia ei, prin soliditatea ei. Astăzi devii celebru chiar dacă faci o operă schiloadă numai fiindcă se prezintă sub o formă de noutate desăvîrşită. De la invenţiile, unde noutatea este necesară, fiindcă mereu nevoile practice cer alte invenţii, noi, pînă la literatură, artă, filozofie, modă,

costume, peste tot se încurajează ceea ce este nou, ceea ce n-a mai fost, ceea ce are un caracter de picanterie originală, care frapează şi mişcă nervii noştri puţin blazaţi într-o societate în care tradiţia şi datinele nu mai au efectul lor de stimulenţă, aşa cum îl aveau altădată în societăţile de tip conservator. De la romantism încoace, cu deviza „epatons les bourgeois" apare această formă de succes.

Iată deci o curbă de evoluţie destul de curioasă, care pleacă de la societatea unde succesul nu este admis decît dacă cine se conformă în deplină literă cu ceea ce i-au lăsat strămoşii, pînă la forma de societăţi care sînt ale noastre, unde nimic nu plaoe dacă nu aduce cu dînsul ceva neobişnuit, surprinzător, ceva care excită percepţia noastră de noutate. Şi astăzi, nu numai că acest lucru este tolerat, nu numai că acestui lucru i se acordă credit, dar el este în permanenţă încurajat şi succesul, de o bucată de vreme, este pentru cei care într-adevăr au posibilităţile de a aduce cu dînşii elemente de adevărată noutate.

Am schiţat într-o revistă destul de rapidă diferitele moduri de a acorda succesul, care variază cu diferitele tipuri de societate, diferite tipuri care pleacă de la conservatorismul desăvîrşit către raţionalismul integral. Legea inerţiei succesului este verificată în sensul că ea este cu atît mai puternică, cu cît avem de-a face cu societăţi simple şi primitive şi ea începe să dispară tinzînd către un progresism din ce în ce mai accentuat, pe măsură ce înaintăm către societăţile contemporane.

D. PORTRETUL OMULUI CARE ARE SUCCES

Am arătat într-o lecție trecută o serie întreagă de calități care favorizează sau împiedică succesul unei opere sau a unui individ într-un mediu social anumit. Am enumerat, rînd pe rînd, diferite atribute, care ușurează acest succes. Continuăm astăzi cu înșirarea calităților de ordin subiectiv, care sînt înscrise într-o anumită structură psihologică și care dau unui anumit agent o serie întreagă de împrejurări avantajoase pentru a putea pătrunde într-un anumit mediu, urmînd după aceea să trecem la condițiile care nu sînt legate de o anumită persoană, ci sînt caracteristice mediului din care face parte, calități sau impedimente care nu țin de individ, ci vin din structura mediului social în care trăiește.

La lista de rîndul trecut adăugăm astăzi *ereditatea* [23], adică moștenirea unui anumit ascendent social. Fiecare știe că, dacă moștenește un nume ilustru, o familie bogată, o situație socială preponderentă, are un acces mai facil pătrunderii în viață, decît cineva care este pus în condiții egale de lucru și care trebuie să înfrunte, după o lege fatală, toate adversitățile unui mediu social, care se coalizează împotriva celui care dă o luptă de pătrundere. Așadar, ereditatea oferă oarecare avantaje, un nume celebru, o înrudire cu o anumită persoană cunoscută, o serie întreagă de relații sociale, dar mai ales un prestigiu, care ține de succesul ereditar, ctitoresc, după care cineva este consacrat a moșteni calitățile unui erou, care în familie a înscris o pagină de glorie. Aceasta se întîmplă în societățile conservatoare, care au o stabilitate și au creat o serie întreagă de condiții pentru ajungerea la succes, iar cei care îl moștenesc au aceasta ca un avantaj.

Nu același lucru se poate spune despre oamenii care moștenesc o situație într-un moment de transformare a unei societăți, în-

tr-un moment de revoluţie. Atunci nu numai că legea de inerţie a succeselor, după care o societate este zgîrcită în a acorda glorie unui individ, nu joacă un rol important, ci, dimpotrivă, un nume căzut în desuetudine este o greutate. Toate se îndreaptă contra omului, care a moştenit un trecut glorios sub vechiul regim, căci orice revoluţie caută să introducă o nouă valoare şi toţi sînt surzi la numele care şi-a înscris o pagină de glorie în trecut *. Deci, trebuie distins : atunci cînd avem de-a face cu societăţi conservatoare, moştenirea este un avantaj şi ea este o greutate într-o societate care caută să schimbe etalonul de valori, care pînă atunci conducea societatea şi care acum nu mai este la ordinea zilei.

În al doilea rînd, unul din motivele după care cineva are succes este fenomenul foarte misterios şi încă puţin clarificat, atît în sociologie, cît şi în psihologie, ca şi noţiunea de „prestigiu." S-au scris o serie întreagă de monografii asupra acestei chestiuni, însă o analiză satisfăcătoare a acestei noţiuni de prestigiu n-avem. Încă nu ştim în ce constă acea calitate prin care un individ fără a face nimic, prin simpla sa prezenţă, are influenţă asupra unui mediu la un anumit moment dat. Cînd cineva este inteligent, cultivat, plin de energie, lucrul este explicabil, dar nu este tot astfel cînd cineva, fără a avea aceste calităţi se bucură totuşi de un anumit prestigiu, adică simpla sa prezenţă impune o influenţă magnetică de intimidare a restului societăţii şi de ridicare pe un anumit plan a personalităţii lui. Este ceva misterios, care ţine probabil de o serie întreagă de relaţii de sugestie, obscure, în legătură cu fenomenul nostru şi pe care nu le putem analiza.

În orice caz este evident că în noţiunea de „prestigiu" intră un puternic element de sugestie. Numesc „sugestie" un fenomen de acceptare fără critică, adică fără cenzură, a unei influenţe exterioare. În orizontul psihic se prezintă adeseori ca o invitaţie de acceptare a unei influenţe din afară, însă de cele mai multe ori personalitatea noastră opune o atitudine, eul cenzurează ceea ce este favorabil sau dezavantajos dezvoltării personalităţii noastre, acceptă unele influenţe şi înlătură altele. În fenomenul de sugestie, poarta de intrare a fenomenelor din exterior este liberă ; eul nostru nu mai este un păzitor vigilent al personalităţii noastre, ci acceptă orice vine din afară, fără opo-

* Consideraţiile privind poziţia faţă de diferite personalităţi din trecut — în genere valabile pentru condiţiile sociale cînd Mihai Ralea îşi prezenta cursul — s-au dovedit inexacte pentru epoca noastră. *(N. Ed.).*

ziţie. Este cazul bolnavilor din psihologie, care ascultă de ceea ce spune medicul şi alte persoane care exercită autoritate asupra lor în ordinea somnambulismului, eul fiind complet desfiinţat, ca şi în fenomenele de hipnoză etc. Dar în orice caz persoanele slabe care suportă ani de zile prietenia cuiva sau o anumită influenţă, sau care sînt conduse de altcineva, sînt persoane susceptibile, care prezintă fenomene de asentiment fără critică, o acceptare totală fără discuţie. Ei bine, în cazul prestigiului pe care îl suportăm de la alte persoane, acest fenomen de sugestibilitate joacă un rol hotărîtor. O persoană, indiferent din ce motive, în orice caz tot inconştiente, cine ştie ce treziri ancestrale de dominaţie care au fost în ereditatea persoanei — a avut de strămoş un conducător care a fost ascultat — cine ştie ce emanaţii de ordin magnetic radiază ajunge să fie ascultată.

Toate acestea venite din ordinea subliminală a conştiinţei iau o importanţă hotărîtoare şi fenomenul de prestigiu este acela în care o persoană exercită o sugestibilitate, fără ca ceilalţi să opună nici cel mai mic refuz. Cîteodată este vorba de societăţi în care există o persoană, pentru care există această influenţă, pe care o persoană cu mult mai multe calităţi nu o poate exercita. Prin urmare este vorba de o contagiune mentală, care se exercită pe cale inconştientă şi care operează pe o cale quasi-mistică [24].

În al doilea rînd, în orice fenomen de prestigiu este un fenomen de încredere. Credem orbeşte, absurd în cineva ; sîntem impermeabili la defectele lui. Este ceva din acea indiferenţă prezentă în ori ce fel de amor, de dragoste. Dragostea este un fenomen orb, în care orice calitate sau defect este indiferent ; poţi iubi pe cineva cu atît mai mult, cu cît are mai multe defecte. Acelaşi lucru se întîmplă în fenomenul de prestigiu : sîntem indiferenţi la orice calitate sau defect a persoanei care ne influenţează. Este un fenomen care creşte şi care ne influenţează şi care aduce după el, un fel de mitomanie, în sensul că inventăm cu o imaginaţie creatoare, din ce în ce mai fertilă şi abundentă, în sensul că chiar din defectele şi greşelile lui facem elemente de merit, pe care ni le explicăm ca avantajoase pentru a putea judeca în amănunţime valoarea acestei persoane.

În sfîrşit, sînt în elementul de prestigiu cu care se impune o persoană la un moment dat, reziduuri care sînt de mentalitate mistică, mitologică, făcute din *frică* şi *veneraţiune,* ca la primitivi. Avem frica sălbaticilor ; nu discutăm persoana, o acceptăm total, integral nu facem parte defectelor şi calităţilor, nu apreciem după o valoare justă calităţile pe care le are şi defectele

care le incumbă ; o acceptăm total şi avem un sentiment de impunere cu forţa a acestei persoane asupra destinului nostru. Şi, ca şi la primitivi, unde fenomenul de frică nu este compus numai din frică, sălbaticul este obişnuit ca fenomenul de care îi este teamă să-l adore ; acelaşi lucru îl facem şi noi şi pentru a justifica temerea aceasta, considerăm pe cei care au autoritate asupra noastră, ca persoane venerabile, care merită dragostea, respectul nostru şi aşa mai departe.

Iată deci că fenomenul acesta de prestigiu, foarte puţin cunoscut, se compune în orice caz din cîteva elemente pe care vi le-am dat : fenomene de credinţă, fenomene de sugestie, fenomene de mitomanie şi fenomene de sofistică, care justifică în permanenţă favorabil în sensul persoanei care o admirăm, fenomene de frică, care sînt reziduul unei vechi mentalităţi primitive, dar, din cauza substratelor aşezate de-a lungul evoluţiei noastre, apar cu toată forţa care este sădită în natura noastră elementară, şi care sînt exprimate prin puterea cu care respectăm o anumită persoană. Nu este mai puţin adevărat că această noţiune este aceea care dă marile glorii. Ea este iraţională se aşază probabil pe elemente de potrivire vagă a unei persoane la un moment dat în legătură cu societatea în care trăieşte şi se fondează pe aceste elemente de primitivitate, care sălăşluiesc în noi şi care au aceeaşi forţă elementară ca puterea cu care primitivii îşi adoră idolii, eroii sau zeii.

Un alt element, care este favorabil accesului unei personalităţi pe scara succesului şi care depinde de individ, este o aptitudine psihologică care constă într-o lungă răbdare, în *„tenacitatea"*, în voinţa cu care se urmăreşte un lucru. Aproape că nu există lucru irealizabil pentru o voinţă, care ar vrea să pună preţul necesar de sforţare, de efort, pentru a-şi ajunge scopul. Dacă nu obţinem un lucru este că renunţăm înainte de a ajunge la capătul lui, că optăm pentru o altă valoare, care ni se pare mai atractivă. Dar dacă cineva ar dori un lucru foarte mult şi l-ar urmări necontenit (în general sîntem raţionalişti şi calculăm cît face o persoană, o valoare, dar dacă nu am fi socotiţi şi nu am da un preţ oarecare, ci am pune un preţ foarte mare pentru a obţine un lucru) cu siguranţă că în cele mai multe cazuri l-ar ajunge. Sînt foarte rare cazurile cînd cineva, punînd efortul unei vieţi, nu a obţinut ceea ce a vrut ; şi dacă nu a ajuns la ce a dorit, este pentru că a cedat pentru altă valoare, care i s-a părut mai atractivă, părăsind vechea valoare pentru alta nouă.

Succesul unui individ mai depinde, mai ales în ziua de azi, şi de mijloacele de comunicaţie cu mediul exterior şi de influenţarea prin „propagandă" a mediului exterior. Adică, are, succes un

om mai expresiv înţelegînd prin „expresiv" o voinţă de influenţare, de comunicare, care adeseori devine o propagandă şi de cîteva ori, în diferite acţiuni, devine un obiect de reclamă, adică punerea în vedere, izolarea unui lucru, înrămarea lui pentru a putea ca toate privirile societăţii să convergă asupra lui. Tot ce face astăzi presa, discursurile, cinematograful, radioul şi tot ce făcea altă dată contactul de la om la om, cu o sferă mult mai redusă decît se poate crea astăzi, toate acestea constituie o serie de avantaje, cu care cineva se poate impune la un moment dat. Ele ţin de psihologia atenţiunii, „reclama", fiind bazată pe atenţie. Felul în care se aranjează o reclamă este datorit atenţiei, ţine seama de legile atenţiei. Dacă se scrie cu litere mari MOARTEA şi pe urmă cu litere mici „insectelor, furnicilor etc." omul este atras să citească, însă această atenţie se bazează pe fenomenul de reclamă, care formează ultimul stadiu al succesului.

Un stadiu lipsit de valoarea etică, propaganda, organizarea, mai mult sau mai puţin zgomotoasă a zvonurilor asupra unei opere, prepararea opiniei publice, sînt o serie întreagă de atribute care depăşesc valoarea şi care pot da succesul independent de ceea ce, la un moment dat, societatea poate cere de la omul acela [25].

În sfîrşit trebuie să menţionăm un alt atribut, fenomenul de „raritate". Spuneam, cînd defineam succesul, că este o inovaţie relativă, o noutate relativă, dar totuşi fenomenele de raritate au puterea lor de a atrage atenţia. Un fenomen rar este un fenomen de care se vorbeşte, un fenomen care atrage atenţia ; în acelaşi timp, un fenomen rar atrage valoarea. Se ştie din economia politică cum un lucru rar are preţ, ceea ce este evident ; apa nu are preţul depinzînd de satisfacerea trebuinţelor pe care le ajută, ci de măsura în care poate fi găsită uşor sau greu. Raritatea în acelaşi caz, în ordinea socială, poate crea succesul. Ea atrage atenţia pentru că fenomenele de repetiţie în ordinea psihologiei sociale ca şi în ordinea psihologiei individuale reuşesc a atinge conştiinţa, pe cînd fenomenul de contrast, pe care se bazează implicit raritatea pentru că apare pe un fond de banalitate, atrage atenţia şi prin aceasta se înserează în toate şansele pe care un fenomen de reclamă le are. Dar raritatea se bazează şi pe un fenomen de valoare ; ceea ce este mai rar este mai valoros şi prin aceasta susceptibil de a avea succes.

Joacă un rol oarecare pentru posibilitatea de a căpăta succesul, „clasa socială", din care face parte un individ şi „profesiunea". Într-un regim bazat pe clase sociale, evident că clasele dominante au avantajul averii, mijloace economice, relaţii şi în felul acesta un om care face parte din clasele privilegiate poate mobi-

liza mai ușor o acțiune de succes decît unul care nu are un nume ilustru, nu are relații și care trebuie încetul cu încetul să refacă, într-o carieră lungă și obositoare ceea ce altcineva are de-a gata într-o societate bazată pe o inegalitate a drepturilor sociale [26].

În ceea ce privește profesiunea este iarăși de făcut o serie întreagă de distincțiuni. Nu toate profesiunile au același potențial, aceleași aptitudini către succes. Totdeauna societățile au apreciat ca profesiuni nobile unele dintre ele și ca profesiuni banale, lipsite de importanță pe altele. De pildă artiștii, oamenii politici, militarii au mult mai ușor succes decît o serie întreagă de profesiuni ca a dentistului, farmacistului, a negustorului. Acestea din urmă sînt profesiuni în genere mult mai puțin apreciate și în cadrul acestor profesiuni cineva va putea pătrunde mai ușor [27], ca atunci cînd ar face parte dintre artiști, oameni politici și așa mai departe, pentru că acestea sînt profesiuni apreciate ca atare. Întotdeauna un artist a fost stimat ca un om departe de contactul pîngăritor al realității profane, într-o lume în care dispar preocupările mizere ale vieții de toate zilele, pe cînd o serie întreagă de profesiuni prozaice sînt inapte de a provoca succesul, sînt inelegante. Amintiți-vă de „Bouvard et Pecuchet" a lui Flaubert ; o serie întreagă de profesiuni sînt considerate ca inapte pentru accesul la înaltele valori sociale.

De aceea profesiunile sînt cînd destinate către glorie, cînd destinate către o onestitate onorabilă, dar modestă și stearsă. Din profesiunile destinate gloriei fac parte artiștii, militarii în timp de război, oratorii, oamenii politici, pe cînd din profesiunile care dau rangul de „honnête homme" fac parte țăranii, negustorii, de a căror profesiune nu este legată nici o strălucire specială pentru a putea pătrunde și ființa în ochii societății. De asemenea, în ordinea artistică — fiindcă aceasta ne va preocupa în ultima instanță la acest curs — în ordinea artistică trebuie făcută o serie întreagă de distincții. Nu toți artiștii au aceeași șansă de a obține succesul. Din artele cuvîntului, sînt mult mai apropiați de glorie romancierii decît poeții, pentru că materia romanului este mai socială, pe cînd poezia este mai individuală. La aceasta se adaugă și limba, care atunci cînd poate fi răsplătită dă scriitorului cel mult un succes național. Proza unui roman se poate traduce în alte limbi, pe cînd o poezie nu. O poezie tradusă dă naștere la altă poezie, fiind cunoscut proverbul italian „traduttore tradittore", adică traducătorul este trădător. Limba este un obstacol pentru ca poetul să ia un mare avînt internațional. Dacă există poeți celebri, ei sînt pentru notorietatea lor națională sau pentru întemeierea vreunui curent și în celelalte literaturi, pe cînd există mari romancieri, Tolstoi, Emil Zola, Balzac, Flau-

bert, celebri, pentru că literatura lor este accesibilă pentru toate popoarele şi pentru toate civilizaţiile, dincolo de dificultatea pe care o prezintă limba.

În afară de aceste calităţi legate de persoană, trebuie să examinăm ca factor de uşurare sau împiedicare a succesului, factorul „moartea". Faptul că cineva trăieşte sau a murit nu este egal pentru învestirea succesului. Cîteodată succesul vine tocmai fiindcă cineva moare. Sînt persoane care sînt invidiate, care au de dus o luptă oarecare şi a căror dispariţie este considerată ca o uşurare pentru cei cu care luptau şi atunci aceştia sînt încîntaţi de această moarte şi acordă cu generozitate după moarte succesul pe care l-au refuzat în timpul vieţii, pentru că această concurenţă pe care o exercita în timpul vieţii dispare şi faptul că cineva a murit, contribuie să-i facă un nume şi să-l consacre în istorie fără să mai jeneze pe cei care trăiesc. De aceea sînt oameni care trăiesc foarte greu în timpul vieţii şi ajung la mare celebritate după moarte. Este cazul lui Eminescu, care a avut succes relativ în timpul vieţii şi a ajuns la o celebritate monumentală după moarte[28]. Este de distins în influenţa pe care moartea unui individ o exercită şi anume, dacă fenomenul morţii se întîmplă în timpul gloriei, dacă moare cînd este încă necunoscut sau dacă în timpul vieţii a fost recunoscut şi apoi uitat, iar după moarte gloria îi revine. Dacă moare în timpul gloriei, el tinde să păstreze această glorie cîtva timp, pentru ca pe urmă să dispară ; la alţii care nu au avut nici o glorie în timpul vieţii, apare brusc un fenomen de succes ; în sfîrşit, la cei care au avut succesul înaintea morţii şi apoi dispare la un moment dat, pentru a reapare după cîteva decenii ca precursori ; cînd cineva este dezgropat şi readus în realitate, înseamnă că societatea cunoaşte nevoia de a găsi în trecut precursori, fenomen cu care se poate justifica, adică este o anumită potrivire între opera aceluia şi un moment istoric dat. În general, moartea aduce un prestigiu. Acest lucru este un reziduu iarăşi a unor vechi moravuri de ordin mistico-religios, de cînd societăţile cultivau cultul morţilor, al eroilor, al zeilor, al unor persoane care au trecut dincolo şi acea aureolă pe care moartea o creează dincolo de real dă un prestigiu misterios şi vag, care este cu atît mai folositor pentru a menţine un nimb de succes în jurul unui nume. Aproape totdeauna despre morţi nu se putea spune răul. Este cunoscut proverbul : „de mortuis nisi bene", despre morţi numai bine ; este un fel de prestigiu care se acordă morţii şi cineva dacă moare, îndată capătă o absolvire şi i se conferă generozitatea de a nu se discuta despre el răul. Şi aceasta se acordă numai persoanelor moarte, pentru că este un fel de acceptare şi de uitare treptată a ceea

ce a constituit mizeria și scăderea unei opere oarecare. În fine, prin moarte adeseori se poate înțelege un fenomen de suferință, un martiraj, care este totdeauna popular. Moartea aduce cu dînsa prezumția că cineva a suferit, că a dăruit din el printr-o serie întreagă de suferințe și în genere masele iubesc suferința și prin aceasta moartea aduce ceva din martiraj și cu aceasta simpatia pentru cei care au murit. Același lucru se poate spune și pentru sinucideri. Cînd se sinucide cineva el capătă nu numai senzaționalul care ține de categoria jurnalistică, dar cîteodată acest act aduce cu dînsul un „attrait", nou, nu numai de actualizare, dar chiar de element adînc, care se adaugă persoanei chiar dacă nu a fost recunoscută în timpul vieții, aducîndu-i un val de popularitate, care poate atrage succesul după moarte.

Iată o serie întreagă de fenomene de acestea, care sînt susceptibile de a crea succesul, de a crea eroi după moarte. Cînd am analizat noțiunea de erou, am văzut că este erou cine a trăit pe pămînt, dar a murit. Aceste fenomene se leagă de toate atitudinile, pe care societatea primitivă le pune în legătură cu cultul morților, cu cultul eroilor. După unii autori asemenea fenomene sînt adeseori legate de faptul că cineva anumit a murit și creează prin aceasta legenda. De pildă, moartea cuiva adeseori îl pune în actualitate și creează legenda că omul acela nu a murit. Este foarte interesant de studiat evoluția legendei napoleoniene ; după ce Napoleon a murit la Sfînta Elena, ani și ani de zile s-au scris cărți, broșuri în care se demonstra că nu a murit, că pregătește o armată, că va reveni la ordinea zilei și așa mai departe ; era un fenomen de aducere în realitate. Legenda creștea cu atît mai mult, cu cît el trecuse dincolo și nu mai avea posibilitatea de a interveni. Aceeași legendă a existat în privința multor oameni celebri. Așa a fost cazul în Rusia cu legenda despre Alexandru I., rivalul lui Napoleon, despre care s-a crezut încă 10 ani de zile, că trăiește. Au existat o serie întreagă de persoane care căpătau un renume prin moartea lor, care nu era crezută și omul continua printr-un fel de reacțiune absurdă să trăiască și să-și creeze asupra societății, prin însăși moartea lui, un element de actualitate [29].

Iată deci atîtea feluri de a căpăta o anumită importanță în societate, care sînt legate de aptitudinile înscrise într-o anumită structură subiectivă, într-o anumită structură individuală.

E. FACTORII ŞI MECANISMUL SUCCESULUI

După această preocupare asupra evoluţiei tipologice a fenomenului de succes în diferite societăţi, urmează să trecem la a doua parte a cursului nostru, care nu va mai studia fenomene de structură sau tipologie, ci se va ocupa cu dinamica succesului, adică cu mecanismul succesului. Care sînt diferitele fenomene şi împrejurări în care apare şi care sînt factorii care încurajează, o acţiune de succes ?

Metoda de urmat în determinarea acestor factori, este metoda statistică sau experimentală, adică printr-o serie de anchete — cum se face în America, — să se întrebe care sînt fenomenele pe placul unei societăţi la un moment dat şi care sînt caracterele pe care o opinie publică dată le încurajează, le preferă, pentru a putea acorda sancţiunea succesului. O asemenea metodă ar fi însă greu de întrebuinţat ; ea presupune investigaţii enorme, care poate nici măcar n-ar fi concludente, fiindcă n-ar putea în nici un caz să ne ofere rezultate variate, care să surprindă toate preferinţele sau gesturile după care selecţionăm succesul în societăţi variate, ci cel mult ne-ar putea da rezultate asupra unei singure societăţi, aceea căreia i se adresează ancheta în chestiune. De aceea ni se pare mai nimerit să întrebuinţăm fie metoda istorică, adică a cerceta diferitele biografii, diferitele legături între mediu şi o personalitate dată şi în al doilea rînd etnografia comparată, care dă un material foarte important, în special pentru societăţile primitive, unde se arată care sînt criteriile după care cineva devine erou.

Analizînd aceşti factori care vin în ajutorul unui asemenea succes sau îl împiedică de a se produce va trebui de la început să distingem mai multe formule, două categorii de factori ; unii dintre ei sînt legaţi de structura persoanei care va avea succes, adică sînt calităţi ale acestei persoane, sînt aspectele de struc-

tură subiectivă ale persoanei ; ele țin de avantajele sau dezavantajele, adică de potrivirile care se întîmplă într-un moment dat între anumite calități ale unei persoane și legăturile ei cu mediul social în care reușește să aibă un răsunet, un ecou. Va fi așadar mai mult o chestiune de calități personale, totuși selectate de mediu. Și dacă vorbim aci de factori subiectivi, nu înseamnă că ei nu sînt în fond tot factori sociali, pentru că criteriile după care o anumită acțiune este declarată de succes sau nu, sînt tot criterii care țin de societate iar calitățile individului care urmează să aibă succes sînt tot acelea pe care le selectează societatea la un moment dat, căci nu aceleași calități au răsunet în toate momentele, ci numai la un moment dat ; deci deși sînt legate de persoană, ele totuși au o anumită accepțiune în sens social, fiindcă într-un moment dat și într-o societate dată numai unele din aceste calități vor avea succes, altele nu. Ele nu sînt, așadar, permanente, eterne, premiale, ci sînt calități circumstanțiale, istorice, legate de un anumit tip social și în legătură cu structura generală a acestui tip social [30].

În al doilea rînd vom examina criteriile sau factorii obiectivi, factori care nu sînt legați de agentul care candidează la acțiunea de succes, ci sînt legați de structura societății, adică se întîmplă în afara lui și independent de calitățile pe care el le are. Sînt factorii care depind de o anumită structură, de o serie de fenomene care se întîmplă sau nu la un moment dat și care reușesc să ajute sau să împiedice o acțiune de succes.

Începem cu primele calități.

Dintre aceste prime calități subiective premiale — care sînt foarte numeroase, — prima care trebuie luată în considerație este sănătatea, energia sau forța subiectului. Totdeauna un om sănătos este un om care învinge, una din condițiile primordiale ale succesului în viață fiind sănătatea, adică puterea de rezistență în diferite împrejurări grele, puterea de a depăși, în cazul succesului agonal un adversar sau un rival, în fine o susținere materială fizică oarecare. Nu e atît vorba de o sănătate fiziologică, cît de o anumită cantitate de energie disponibilă pentru a fi mobilizată într-o acțiune la un moment dat. Și, în cazul succesului agonal, această energie, această putere de tensiune nervoasă, contează în primul rînd.

Însă în alte cazuri, în cazurile de succes carismatic, adică succes mistic, fenomenul de sănătate, de reușită fiziologică a unui individ cîteodată este indiferent, cîteodată este chiar dăunător, fiindcă nu rare sînt ocaziile cînd în asemenea împrejurări succesul ascendenței mistice este acordat unei persoane bolnave, lipsite de sănătate, oamenilor cărora le lipsește vederea, sînt șchiopi,

gheboşi etc. Tocmai această insuficienţă fizică, însoţită de o stare maladivă care permite anumite stări delirante vecine stărilor psiho-patologice, favorizează acel prestigiu hipnotic şi mistic cu care anumite persoane pot reuşi la un moment dat. Dacă cercetăm descrierile etnografilor în ceea ce priveşte persoanele care conduc sub formă de vraci sau magi triburile primitive, vedem că ele sînt persoane bolnăvicioase, delicate, febrile, dar cărora tocmai această stare de morbiditate le ajută la crearea unui sentiment dincolo de condiţiile normale ale vieţii, o situaţie care depăşeşte ceea ce este sănătos, sănătatea nebucurîndu-se de un prestigiu deosebit.

Aşadar energia, forţa, sănătatea în tipurile de succes agonal, pot avea importanţa lor ; din contra, în cazurile de succes mistic, ele sînt indiferente sau deseori dăunătoare.

Un alt factor care decide asupra succesului este vîrsta. În foarte multe lucrări care vorbesc despre conducătorii de popoare, se indică rolul de conducător de popor care de obicei trebuie să fie al unui om bătrîn, un înţelept, unul a cărui experienţă reuşeşte să aducă pe cineva în fruntea tribului, aşa cum a fost Moise la evrei şi cum sînt o serie întreagă de conducători de triburi, bătrîni, cărora vîrsta le dă un ascendent deosebit. De asemenea, la popoarele de veche civilizaţie, dacă cercetăm care este vîrsta în jurul căreia se grupează oamenii care conduc, constatăm că aceste popoare sînt conduse în special de bătrîni. Iată de pildă faimosul Clemenceau, care în războiul trecut la 80 de ani a fost chemat să salveze Franţa ; de asemenea o serie de oameni bătrîni care au condus în permanenţă destinele Franţei. În parte, acelaşi lucru se petrece în Anglia sau în China, popoare de veche civilizaţie, unde experienţa vieţii atît de complexă nu poate fi întrunită de un tînăr. La asemenea popoare, forţa de transmisiune, tradiţiile, datinile, moravurile şi instituţiile care se perpetuează de la o generaţie la alta, formează un bogat material cu care nu se poate familiariza imediat un tînăr.

În al treilea rînd, aceste ţări avînd de conservat o veche tradiţie, se bazează mai ales pe un fel de conducere în care noutatea şi revoluţiile sînt excluse. Cei care sînt mai apţi, prin psihologia lor, de a păstra forţele tradiţionale, datinile vechi, linia unei reguli neabătute, legea unei transmisiuni intacte, nu pot fi cei tineri. Aceştia sînt mai degrabă, prin structura lor sufletească, bătrînii. Deci, popoarele de veche civilizaţie, pentru că sînt popoare conservatoare, au nevoie de a fi conduse de bătrîni, şi în aceste cazuri bătrînii au succese importante. Acelaşi lucru se întîmplă la popoarele cu natalitate scăzută, care sînt deseori popoare bătrîne. Este iarăşi cazul Franţei, unde tineretul este insu-

ficient, el nu se poate substitui bătrînilor în orice moment, şi bătrînii sînt utilizaţi pentru că nu se poate face nici o risipă de energie, oamenii fiind storşi de muncă pînă la ultima formă de randament a lor, adică pînă nu mai pot face nici un fel de serviciu. Asemenea popoare nu-şi pot permite luxul risipei energiilor scoţînd la pensie pe bătrîni şi lucrînd cu tineri înainte de vreme.

În schimb, tineretul este selecţionat cu deosebit succes la popoarele care rup cu tradiţia şi care sînt în preziua unei mari revoluţii sociale sau morale[31]. În toate momentele de revoluţie, tinerii au avut succes deosebit : cazul revoluţiei franceze, cazul generalilor lui Napoleon care nu atingeau 30 de ani ş.a. Peste tot la aceste popoare tineretul este chemat în primul rînd ; el ia asupra lui gestiunea societăţii şi conduce către destinele ei o societate revoluţionară, care are ca misiune de a rupe cu tradiţia trecutului şi de a asigura o anumită continuare a vieţii sociale şi naţionale. Şi este firesc să fie aşa, fiindcă bătrînii sînt în genere legaţi de obiceiuri şi tabiete ; ei sînt înclinaţi de a refuza noutatea, care îi sperie ; nu sînt apţi de a primi uşor momentele revoluţionare, şi sînt în imposibilitate astfel de a prezida o revoluţie. În schimb tineretul, fără prejudecăţi, care nu vede nici un fel de greutate în tradiţie, întovărăşit de un romantism special, care este necesar oricărei transformări revoluţionare a unei societăţi, este gata de a primi întotdeauna asemenea momente şi însăşi societatea, care se schimbă, selectează tineretul, îl pune la conducere şi formează dintr-însul elita revoluţionară, care trebuie să aducă schimbarea totală a societăţii.

Iată de ce în momentele de revoluţie, succesul este acordat tinerilor, iar în momente de echilibru social, de pace, de conservare, cei bătrîni sînt cei care inspiră mai multă încredere unei societăţi timide, timorate, fricoase de a schimba ceva şi avînd totul de pierdut dar nimic de cîştigat.

Un al treilea factor subiectiv care uşurează acţiunea de succes, este firea optimistă a conducătorului. În genere, oamenii optimişti sînt cei care reuşesc. Optimismul este contagios, el este acela care face lumea fericită şi oamenii care vor să fie fericiţi au nevoie de optimişti. Rareori în societate şi în viaţă reuşesc spiritele critice, dubioase, pesimiste, acele firi de ipohondrici, de oameni care se îndoiesc, sceptici.

În literatură, în artă, în filozofie, asemenea sisteme pot avea succes în momente speciale. Însă în general în Politică, în Morală, în Religie, unde e nevoie de creaţie, optimism etc. se selectează toţi cei care prin actele lor aduc o contribuţie pentru ridicarea nivelului de speranţe, de nădejdi a unei societăţi la un

moment dat. Aceasta, fiindcă ceea ce cere un mediu social, este că o să deschidă perspective de nădejde, să fie ridicat în puterea lui de rezistență. Aceia care cobesc, care aduc imprecațiuni, fenomene de tragism, sînt în genere neselectați de societate, înlăturați, iar marii conducători de popoare sînt în general cei care reușesc să aducă cu ei o putere spontană creatoare și afirmativă categoric, iar nu un aspect negativ de critică, de prezentare minimalizată a lucrurilor care ar avea un efect de descurajare și de deprimare a maselor la un moment dat. Optimismul este oarecum așteptat de la un conducător. Un conducător care ar veni în fruntea maselor ca să le descurajeze, este un non-sens. Cine vine în fruntea unei mase, trebuie să-i ofere o soluție de viață. Cel care nu are soluții și nu crede în ele, nu e selectat și nu are nici un fel de succes.

Un alt factor subiectiv care contribuie la succes este ceea ce am numi seducțiunea personală, adică farmecul care se degajă dintr-o anumită personalitate, caracterul plăcut, agreabil. Nu este vorba de un om care să vrea cu totdinadinsul să apară cu o anumită mască de eleganță, un om care urmărește ca scop în sine agrementul social. Aceia sînt în general bănuiți. Dar este vorba de un anumit farmec instinctiv, de ceea ce numim „simpatia", care reiese dintr-o anumită grație, deseori ascunsă, a persoanei dintr-un anumit mediu elegant, dintr-o anumită generozitate bănuită, dintr-un anumit entuziasm conținut, dar care poate fi promițător pentru anumite acțiuni. Toate acestea formează puterea de seducție a unei personalități, care poate să decidă, bineînțeles ca un factor secundar, importanța lui într-o acțiune de succes. Un autor german, Bleuler, crede că în asemenea succese, fenomenul acesta de simpatie are deseori un caracter sexual, fie că este exercitat de o femeie, fie că este exercitat de un bărbat ; el se impune printr-o atracție inconștientă sexuală și, deși finalitatea acțiunii nu are nimic sexual, acest element influențează în succesul pe care o serie de oameni îl au în diferite domenii complicate, cum ar fi de pildă politica, arta, religia etc. Elementul acesta, fie că vine pe baza unui sentiment de securitate, de siguranță, de contact cu alte persoane, fie că vine pe cale sublimată inconștientă, sexuală, este unul din factorii care au asemenea influență.

Dar nu e mai puțin adevărat că totuși persoane profund antipatice, urîte, pline de răutate, în toată istoria timpului au avut mari succese, au condus popoare, deși erau într-adevăr respingători din punct de vedere, fie al persoanei, fie al caracterului lor ; ei au reușit să se facă ascultați, iubiți, au jucat un rol de prim rang. Dacă Talleyrand era un fermecător, Fouchet care a

jucat un rol la fel ca dînsul, era un om profund antipatic, nu avea nici un fel de farmec personal, nici o seducție, simpatie, și totuși a jucat un rol de prim ordin. Dacă Metternich era un minunat „causeur" și plăcut în societate, Bismarck era brutal, răutăcios, repezit, sălbatic și ascuns, și totuși au jucat amîndoi roluri primordiale, ceea ce înseamnă că seducția personală este cîteodată un factor ajutător, dar nu totdeauna determinant în acțiunea de succes.

Un alt factor este acțiunea de resentiment. Am vorbit la acest curs în alți ani despre rolul pe care-l joacă resentimentul în fondarea moralelor, rol care a fost subiect de studii în special la Nietzsche și apoi la Scheler ; acesta din urmă a arătat că majoritatea acțiunilor morale, în special revoluționare, se datoresc unor insuficiențe care se găsesc la un moment dat în viața unui individ și care îl fac să acumuleze o doză de energie, pe care n-a putut-o cheltui dintr-o anumită direcție și s-o plaseze în altă direcție ; este vorba de insuficiențe de ordin fizic : boli, invaliditați, insuficiențe de ordin social faptul de a nu fi putut ajunge într-un anumit loc, la un moment dat, resentimente în privința fricii, oameni care n-au putut să fie iubiți etc. etc. și acești oameni strîng într-înșii o cantitate de energie, pe care ar fi putut-o cheltui în aceste acțiuni pe care le-au pierdut, energie disponibilă pe care o cheltuiesc în alte direcții. Și atunci, ei formează o speță specială de animatori, de iscoditori revoluționari, nemulțumiți, care în fiecare moment își pot plasa întreaga lor putere de luptă și mobilizarea nervoasă într-o direcție, pentru că în cealaltă direcție cheltuiala acestei energii a fost interzisă, suprimată.

În majoritatea cazurilor de revoluționari și dintre cei care reușesc dintr-înșii, sînt oameni care n-au putut să-și satisfacă viața dintr-un anumit punct de vedere, sînt rataţi sexuali sau rataţi ai sănătății, rataţi sociali, care așteaptă un moment ca să se răzbune pentru toate celelalte insuccese avute anterior [32]. Deci se poate spune că pe baza acestui resentiment și a acestei serii lungi de insuccese, se ajunge sau la o depresiune totală a vieții unui individ, sau ele mocnesc, se adună și duc la o tensiune nervoasă și spirituală atît de puternică, încît în alte momente, în special în momente tulburi, ei pot plasa, pe baza acestei economii de energii o anumită energie spirituală, care îi face să reușească. Resentimentul — zice Scheler — stă la baza revendicărilor creștine. Resentimentul stă la baza marii revoluții franceze, resentimentul celor săraci contra bogaților, al bolnavilor contra sănătoșilor, a celor disprețuiți contra celor

iubiţi etc. în toate aceste momente, apare o anumită cantitate de energie, care a fost abătută de la cursul ei normal şi plasată în altă parte [33].

Un alt fapt care poate folosi sau opri succesul, este ipocrizia. Toată lumea cunoaşte succesul lui Tartuffe pînă într-un moment dat. Există în orice societate o cantitate imensă de aceşti „Tartuffi". Este necesară o cantitate de simulaţiune pentru ca o acţiune să reuşească. Simulaţiunea este legea primă, este una din armele directe ale luptei pentru existenţă [34].

NOTE ALE EDIȚIEI

[1] Titlurile capitolelor sînt formulate de noi în conformitate cu conținutul lor.

[2] Critica adusă explicației dată de Taine și rolul factorului rasă este excesiv de aspră dar justă, Mihai Ralea situîndu-se pe o poziție istoristă pe care o va expune pe larg în cele ce urmează. Referirea lui la Amiel, la nota subiectivă, pe care o acordăm mediului chiar dacă este justificată nu este însă contraargumentul convingător poziției „obiective" pe care se situa voit — chiar dacă eronat — Taine. Socialmente se constituie un tip de obiectivitate diferit de cea naturală și adevărata critică a teoriei mediului și rolului determinant al rasei din această direcție trebuie făcută.

[3] Rolul unificator al gloriei în cadrul aceluiași grup social — clasă, pătură — este evident și bine sesizat. Cum societatea este în genere divizată este evident însă că nu are loc — decît în anumite cazuri — o unificare la scara întregii societăți, în rest prin glorie petrecîndu-se și diferențierile opozițiilor.

[4] Probabil „misoginismul".

[5] Ca tendință substituirea succesului în locul penalizării este surprinsă cu finețe, dar lucrurile trebuiesc înțelese procesual și dialectic — contradictoriu, în sensul că istoria a demonstrat prin numeroase pilde cît de dese sînt în anumite momente situațiile inverse. Noțiunile de „succes" și „penalizare" trebuie să capete apoi un conținut concret-istoric extrem de precis pentru a evita neînțelegerile. Din punctul cui de vedere reprezintă revoluția (de care Mihai Ralea s-a ocupat în teza lui de doctorat din 1923) un succes și după ce criterii răsturnarea de la putere a vechilor clase reprezintă o penalizare — iată o întrebare la

care nu se poate răspunde dacă nu se adoptă o poziție materialist-istorică.

[6] Formularea nu e tocmai riguroasă întrucît nu se poate spune că psihologia este un domeniu al filozofiei ori explicația lui Pierre Janet este evident psihologică. Psihologia socială ca ramură specializată se apropie mai mult de sociologie decît de filozofie.

[7] Rezerva lui Mihai Ralea față de înțelegerea doar fizică sau chiar psihică a succesului are o deosebită valabilitate mai ales în epocă și sublinierea sa că acest fenomen trebuie înțeles într-un cadru social este întru totul îndreptățită. Evident — după cum spune și gînditorul român — soluția psihologică nu este suficientă dar ar fi greșit să-i negăm valabilitatea totală, rostul ei ca o componentă în cadrul unei explicații de ansamblu.

[8] Critica pragmatismului ca un mod incomplet, indirect de explicare a succesului este perfect întemeiată, ca și analogia pe acest plan cu evoluționismul. Dusă mai departe această critică ar trebui să releve subiectivismul implicat în orice viziune pragmatică, faptul că nu este suficientă aprobarea — chiar a unui grup mare de oameni — pentru a proba adevărul. Se poate ca o acțiune sau o judecată falsă, inadecvată să fie aprobată, sancționată pozitiv, chiar promovată și totuși să vie în contradicție cu adevărul obiectiv cum e cazul religiei de pildă. În acest sens dealtfel chiar și Mihai Ralea în *Sociologia succesului* publicată în 1962 împreună cu T. Hariton face distincția între valorile subiective — neautentice dar care pot fi sancționate succesual — și cele obiective care, chiar dacă nu sînt aprobate unanim, corespund legilor progresului social sau expresiei axiologice a acestora în diferitele domenii.

[9] Aici e de discutat asupra faptului dacă orice grup poate prin sancțiunea lui pozitivă să se instituie în criteriu al succesului. Mihai Ralea va corecta el însuși mai tîrziu aprecierea lui arătînd că — în spiritul materialismului istoric — trebuiesc avute în vedere grupurile structurate socialmente conform legilor obiective și nu simpla grupare — tot întîmplătoare — într-o lume mondenă sau într-un club.

[10] Afirmația aceasta, cuprinzînd un însemnat sîmbure de adevăr nu este totuși în întregime acceptabilă. Întreaga explicație ce urmează se susține și conține remarca subtilă după care criteriile aparțin grupului nu individului, dar nu se poate spune că succesul este întotdeauna asemănare între persoană și mediu. Momentan, e drept, de regulă așa se petrec lucrurile și lipsa de asemănare, contradicția chiar este greu receptată și mai ales sancționată pozitiv, dar în timp recunoașterea, apro-

barea, succesul revin şi faptelor sau obiectelor care nu se asemănau cu mediul din care au provenit ei, dimpotrivă, îl depăşeau, ieşeau din cadrele lui. Dealtfel, Mihai Ralea va vorbi despre nevoia de noutate pentru a distinge meritul de conformismul plat şi de faptul că succesul este o sinteză între individ şi mediu.

[11] Lucrurile stau aşa în cazul oricărei creaţii colective sau ale cărei rezultate pot fi însuşite. Lucrul nu este posibil în cazul artei decît în anumite împrejurări ; în genere creatorul fiind cunoscut şi dînd marca personalităţii sale produsului creat, este greu ca el să fie ignorat.

[12] Întreg acest pasaj este plin de aluzii politice la realitatea socială — la perioada pe care o străbătea ţara în anii războiului şi numai modul general, indirect în care sînt formulate aceste consideraţii au putut trece neobservate (în sensul că nu au provocat scandaluri şi furia reprezentanţilor regimului fascist antonescian).

[13] Medie, de mijloc adică, fără nici o nuanţă peiorativă.

[14] Acest punct de vedere surprinde o latură interesantă a procesului de individualizare, dar el trebuie completat şi cu situaţia inversă : în societăţi mari, descentralizate sau în anumite condiţii sociale dezvoltarea liberă a personalităţii este deasemenea stimulată. În genere discuţia nu poate lua în considerare doar cantitatea grupului social, indiferent de cadrul social-economic despre care este vorba, întrucît acesta din urmă modulează toate procesele sociale care au loc, le determină în ultimă instanţă.

[15] Diferenţierea valorilor este un proces extrem de complex în care legea încrucişării sociale a lui Georg Simmel — chiar dacă joacă un rol — este cu totul insuficientă pentru a oferi explicaţia. Baza diferenţierii o reprezintă întotdeauna o diversificare a nevoilor praxisului căruia deci trebuie să-i răspundă bunuri sau valori deosebite. Intervine apoi şi acea autodezvoltare de care vorbea încă Marx şi anume o diferenţiere internă a diferitelor tipuri de valori după legile care le generează. Observaţia privind rolul încrucişării sociale îşi are valabilitatea în sensul că o creştere a mobilităţii sociale favorizează interferenţele, interinfluenţele şi totodată lărgesc cadrul în care pînă atunci o valoare îşi avea sfera de exercitare, răspunzînd satisfăcător nevoilor.

[16] Cauza individualizării, a formării proprietăţii private nu poate fi explicată satisfăcător prin apariţia economiei de schimb, întrucît aceasta este la rîndul ei determinată de apariţia unui surplus, ca urmare a creşterii productivităţii muncii prin evoluţia forţelor de producţie.

[17] Explicația individualizărilor pe planul fenomenului politic este extrem de interesantă și dovedește că Mihai Ralea cunoștea și accepta în această privință tezele materialismului istoric chiar dacă n-o declară explicit. Dealtfel, lucrul acesta — vizibil încă în teza sa de doctorat din 1923 — va reprezenta unul dintre elementele caracterizante ale întregului profil spiritual al personalității gînditorului român.

[18] Interpretările lui Lévi-Bruhl asupra conștiinței primitive și a felului în care cunoașterea colectivă devine într-o anumită măsură individuală sînt dovedite de numeroase fapte etnografice, aducînd aici un material documentar imens. Mobilurile actului cognitiv, baza lui rezidînd în practica socială, rolul tradiției, ca și al contextului social, sînt elemente care s-ar fi cerut subliniate pentru a înfățișa procesul în complexitatea lui și a explica și cauzele trecerii de la un tip de cunoaștere la altul.

[19] Ideia creșterii sferei noțiunii de succes în legătură cu evoluția socială este dintre cele mai relevabile, evident introducînd în fiecare caz diferențierile istorice și precizările de rigoare.

[20] Evocînd toți acești factori — militari, religioși, politici — ar fi fost firesc să fie amintiți și cei economici care constituie adesea suportul acestora.

[21] Referirile acestea la concret ca și bogata informație bibliografică ies la Mihai Ralea în evidență și prin capacitatea sa asociativă cu totul deosebită caracteristică omului de cultură. Exemplul citat mai sus ca și numeroase alte paranteze sau referiri sînt semnificative în acest sens.

[22] Probabil „instituțiuni".

[23] Nu reiese clar care fusese „lista de rîndul trecut" (dacă n-a lipsit cumva din text vreun paragraf) și nici dece ereditatea ar trebui „adăugată" abia acum cînd s-a mai vorbit despre ea.

[24] Formularea este discutabilă în primul rînd pentru că contagiunea mentală nu se exercită doar pe cale inconștientă și în al doilea rînd pentru că — după cum au arătat cercetările parapsihologiei — există numeroase fenomene de sugestie inexplicabile sau greu explicabile dar ele nu devin prin aceasta cvazi-mistice.

[25] Reclama poate fi într-adevăr lipsită de implicații etice, dar poate foarte adesea să le și aibă, ba chiar foarte pronunțat. Dealtfel, chiar din cele spuse de Mihai Ralea, lucrul reiese în mod indirect întrucît, din momentul în care, o operă sau un lucru ocupă un loc „nemeritat" în ierarhia valorilor este clar că mijlocul prin care acesta se realizează nu este neutru ci are semn negativ din punct de vedere etic.

[26] Observația aceasta este extrem de semnificativă pentru poziția socială a autorului ei și ni se pare extrem de important să subliniem lucrul acesta, nu pentru noutatea lui, ci pentru funcția lui în epocă. Regretăm doar că acest pasagiu nu are extinderea pe care o are de pildă cel imediat următor, referitor la profesie.

[27] Ne-am îngăduit să modificăm textul original pentru că — probabil dintr-o inadvertență de stenografiere — reiese exact contrariul celor ce voia să le demonstreze autorul. Asemenea retușuri ne-am mai îngăduit pe parcurs considerînd că un curs nu are caracterul „definitiv" al unui text tipărit și că esențial este respectarea sensului de ansamblu și realizarea unei claritățI maxime.

[28] Observația este în genere adevărată și surprinde un fenomen care are, adesea, implicații dureroase, triste. Nu e mai puțin adevărat însă că succesul relativ devine absolut nu numai prin moarte sau neapărat în momentul ei, că pentru construirea perenității oricărei valori este nevoie de timp, de reluarea ei în mai multe perspective. Este cunoscută dealtfel expresia aceluiași Ralea care arăta că fiecare critic înalță o nouă aripă edificiului, că viața operelor este legată tocmai de faptul că ele sînt privite din noi și noi puncte de vedere, că sînt reactualizate.

[29] Subtilitatea și finețea psihologică a acestor observații sînt dintre cele mai semnificative pentru profilul spiritual al lui Mihai Ralea care, departe de a fi un dascăl uscat, sec și plicticos își pigmenta cursul cu tot felul de remarci de acest gen care îi sporeau și atractivitatea și gradul de accesibilitate.

[30] În mare măsură acest obiectiv a fost satisfăcut în capitolul pe care l-am intitulat „Portretul omului de succes". Aici ele vor fi completate.

[31] Întreaga dichotomie între generații propusă în considerațiile de mai sus — chiar dacă se bazează pe unele exemple reale — ni se pare oarecum artificioasă. Nu întotdeauna tradiția și vechimea civilizației au determinat în decursul istoriei vîrsta conducătorilor după cum nici simplul atribut al tinereții nu s-a identificat automat cu o atitudine revoluționară, inovatoare. Problema ni se pare a fi mult mai complexă și unilateralizările de orice fel ajung — fără să se intenționeze aceasta — să schematizeze procesul.

[32] Fără îndoială resentimentul (ca și alți factori psihologici) poate juca un rol de mobil în acțiunile oamenilor mari sau mici. Exagerarea factorilor de acest gen era însă o modă căreia Mihai Ralea îi cade din

păcate pradă în acest pasaj, ajungînd să susţină idei care sînt evident contrazise de practica socială. În ce priveşte această afirmaţie referitoare la revoluţie şi revoluţionări ea contravine dealtfel chiar părerilor autorului ei afirmate în teza sa de doctorat despre ideia de revoluţie. O putem considera poate ca o aluzie la anumite personaje din epoca respectivă. În genere nu trebuie să omitem însă din explicaţie factorii mult mai profunzi, de natură social-economică sau politică ce stau în primul rînd la baza selecţiei succesuale a conducătorilor.

[33] Vezi nota 32.

[34] Din păcate textul se opreşte aici.

CUPRINS

Studiu introductiv, Ion Pascadi 5

NOŢIUNI DE ESTETICĂ (IAŞI, 1927—1928) . 37

A. Estetica generală . 39
B. Estetica specială . 64

Note ale ediţiei 90

DIN ISTORIA ESTETICII ANTICE (BUCUREŞTI) . 99

A. Platon . 101
B. Aristotel 114

Note ale ediţiei 126

ESTETICA GENERALĂ (BUCUREŞTI, 1941—1942) . 131

Introducerea 137
A. Estetica socotită ştiinţă . 138
B. Metodologia esteticii . . . 144
C. Determinarea factorului estetic 150
D. Autonomia faptului estetic . 157
E. Problema culturii estetice 161
F. Problema stilului 165
G. Fenomenul estetic în aspectul său subiectiv 168
H. Aspectul obiectiv al faptului estetic . . 182
I. Valorificarea fenomenului estetic . . . 208
J. Critica artistică 211
K. Categoriile estetice 221
Concluzii 242

Note ale ediţiei 244

ESTETICA MUZICALĂ (BUCUREŞTI, 1942—1943) . 257

A. Estetica generală — Esteticile speciale 259
B. Ce este muzica? 263

C. Sunetul 288
D. Ritmul 295
E. Formele muzicale 300
F. Muzica şi celelalte arte . . 315

Note ale ediţiei . . 319

ESTETICA ARTELOR PLASTICE (BUCUREŞTI, 1942—1943) . . 325

A. Introducerea 327
B. Natura artei plastice . . . 332
C. Legile raporturilor poliarmonice 372

Note ale ediţiei . . 378

ANTROPOLOGIA FILOZOFICĂ (BUCUREŞTI, 1942—1943) . . 385

A. Noţiunea de umanism 387
B. Antropologia filozofică şi antropologia fizică . . 395
C. Definiţia omului 405
D. Amînarea ca factor principal al psihologiei umane . 422
E. Etica privită ca răsturnare a raportului de forţe . 432
F. Religia ca eliminare a relativului din existenţă . . 443
G. Economicul ca suspendare a consumaţiei totale . . 452
H. Natura şi societatea 457
I. Arta ca plăcere a artificialităţii 463

Note ale ediţiei . . 472

TEORIA SUCCESULUI (BUCUREŞTI, 1943—1944) . . 481

A. Categoria succesului 483
B. Individ şi erou 493
C. Tipuri şi forme istorice de succes . . . 504
D. Portretul omului care are succes . . . 517
F. Factorii şi mecanismul succesului 525

Note ale ediţiei . . . 532